



**Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Filología Española**

**TESIS DOCTORAL**

**DEL TEATRO ESTUDIO DE MADRID (TEM) AL TEATRO  
EXPERIMENTAL INDEPENDIENTE (TEI):  
LA INDEPENDENCIA DEL ACTOR**

**Agnieszka Lisowska**

Directores:  
**Dr. José Teruel Benavente  
Dr. Carlos Alba Peinado**

Programa de Doctorado:  
**“Las literaturas hispánicas y los géneros literarios en el contexto occidental”**

**Madrid 2013**



<b>INTRODUCCIÓN.</b>	<b>5</b>
<b>1. TEATRO INDEPENDIENTE EN ESPAÑA.</b>	<b>14</b>
<b>2. TEATRO ESTUDIO DE MADRID (1960 – 1969).</b>	<b>31</b>
2.1. Referentes y modelos de enseñanza.	31
2.2. William Layton y el Método en España.	41
2.3. Creación y funcionamiento del TEM.	57
2.4. Producciones.	72
2.4.1. <i>Historia del zoo y La caja de arena.</i>	77
2.4.2. <i>Proceso por la sombra de un burro.</i>	83
2.4.3. <i>Cuento para la hora de acostarse.</i>	91
2.4.4. <i>Noche de reyes (lo que queráis).</i>	101
2.4.5. <i>Electra.</i>	110
2.5. Final del TEM.	115
<b>3. TEATRO EXPERIMENTAL INDEPENDIENTE (1969 – 1971).</b>	<b>122</b>
3.1. Fundación del TEI.	125
3.2. Producciones del TEI.	130
3.2.1. <i>Terror y miseria del III Reich.</i>	133
3.2.2. <i>La boda de hojalatero y La sombra del valle.</i>	137
3.2.3. <i>La sesión.</i>	140
<b>4. PEQUEÑO TEATRO MAGALLANES (1971 – 1976).</b>	<b>149</b>
4.1. Estructura y organización.	150
4.2. Pequeño Teatro Magallanes: una sala abierta.	156
4.3. Creación colectiva y el Método.	160
4.4. Producciones del Pequeño Teatro Magallanes.	169
4.4.1. <i>Lo que te dé la gana.</i>	173
4.4.2. <i>La muy legal esclavitud.</i>	178
4.4.3. <i>Historia del zoo.</i>	182
4.4.4. <i>¡Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!</i>	189
4.4.5. <i>Amantes: vencedores y vencidos.</i>	202
4.4.6. <i>Después de Prometeo.</i>	210
4.4.7. <i>Historia de un soldado.</i>	219
4.4.8. <i>Los justos.</i>	224
4.4.9. <i>Un ligero dolor.</i>	228
4.4.10. <i>Proceso por la sombra de un burro.</i>	232
4.4.11. <i>Mambrú se fue a la guerra.</i>	236

4.4.12. <i>Terror y miseria del III Reich.</i>	244
4.4.13. <i>Súbitamente el último verano.</i>	253
<b>5. FIN DEL TEI (1976 – 1977).</b>	<b>260</b>
5.1. Cierre del Pequeño Teatro Magallanes.	260
5.2. Últimas Producciones.	266
5.2.1. <i>Cándido.</i>	267
5.2.2. <i>Preludios para una fuga.</i>	276
5.3. Desaparición del grupo.	291
<b>CONCLUSIONES.</b>	<b>297</b>
<b>ANEXOS.</b>	<b>311</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.</b>	<b>361</b>



## INTRODUCCIÓN.

El movimiento del Teatro Independiente surgió como una idea y un propósito de renovación de la escena española, caracterizados por un acercamiento al teatro internacional y las últimas tendencias de la Vanguardia. Inspirados por las diferentes disciplinas y prácticas artísticas, los creadores españoles inician un nuevo capítulo en la historia del teatro en España, definido por una profunda reflexión sobre las formas y la capacidad de comunicación del arte teatral. Esta búsqueda de nuevos paradigmas y técnicas, aunque marcada tanto por aciertos como por errores, significó para el teatro español un trampolín para salir del aislamiento y de la rutina. Sin duda, las experiencias del TI pueden ser clasificadas como las más interesantes, sobre todo, por la actividad inquieta y renovadora que se desarrolló al margen de los circuitos culturales establecidos.

El Teatro Independiente es un movimiento polémico y a la vez peculiar dentro del panorama español. Por un lado, es indudable su relevancia artística y su impacto social; por el otro, pasó a la historia como un intento malogrado, que aunque tuvo su voluntad de introducir las aportaciones de la vanguardia teatral en la escena española, actuó de manera desorientada y sin base teórica necesaria. Estas valoraciones se ven reflejadas en las diversas opiniones de autores y críticos teatrales. Así, Buero Vallejo considera que los esfuerzos colectivos «[...] no alcanzan la entidad ni la coherencia que pretenden» (Buero Vallejo, 1974: 29). De modo parecido se pronuncia también la investigadora polaca, Urszula Aszyk: «En el contexto de la vanguardia histórica española: Valle-Inclán, Lorca, Alberti, la vanguardia de los sesenta y setenta ha resultado no tan revolucionaria en cuanto a la forma y estética teatrales» (Aszyk, 1990: 115). En cambio Sharon G. Feldman, en su libro dedicado al teatro contemporáneo en Barcelona, presenta una opinión totalmente contraria: «It is a fact that is rarely underscored by Spanish and European theatre historians, but totalitarian Spain *did* experience its own theatrical avant-garde, which was strongly inspired by the parallel activities of companies of international acclaim, such as the Living Theatre, San Francisco Mime Troupe, Bread and Puppet, and Théâtre du Soleil» (Feldman, 2009: 48). Igualmente, los críticos José Monleón y Ángel Fernández Santos se muestran como grandes defensores del TI viendo en el movimiento un grito social y ético.

Los estudios sobre el teatro español de la época en la que se desarrolló el Teatro Independiente, escritos después de la desaparición del movimiento, hasta finales del siglo XX, en gran parte analizan el hecho teatral desde el punto de vista de la literatura dramática y su puesta en escena. Basta revisar la *Historia del teatro español. Siglo XX* de Francisco Ruiz Ramón (2005) [1971], «El teatro desde 1936», dentro de la *Historia de la literatura española IV* de Ricardo Doménech (1980), o *Historia de la literatura española* de Santos Sanz Villanueva (1984). Las metodologías que examinan el teatro desde

el concepto de *generación* o *estilo* muestran únicamente una relación de textos literarios en los que los creadores escénicos ocupan el segundo plano. Esta perspectiva resulta aún más ineficiente en el caso del Teatro Independiente, al ignorar la esencia del hecho teatral –la representación– y la figura del creador que por medio de ésta intenta expresar su reacción ante el Entorno.

El presente trabajo se enmarca en la línea de investigación acometida en el siglo XXI que analiza los fenómenos teatrales nacidos entre los años 1960-1980, incluido el Teatro Independiente, y que pone en cuestión la relativa marginalidad del fenómeno en España. Dentro de este marco vale la pena subrayar los trabajos sobre la renovación teatral en España de Óscar Cornago Bernal (1997, 1999a, 1999b, 2000) y César Oliva (2004a) y los estudios más específicos sobre Els Joglars (Saumell [2001], Roche Morales [2003], Abellán [2007], Corral [2009], Santos de Oliveira [2010]), Los Goliardos (Alba, 2004), Tábano (Trancón, 2006), Roy Hart Theatre (Fuentes, 2007) o el Teatro Fronterizo (García Sánchez, 2007).

Partiendo de estas investigaciones, este estudio se centra en uno de los grupos más significativos dentro del movimiento del Teatro Independiente: el colectivo Teatro Experimental Independiente (TEI), en el período comprendido entre los años 1960 (fecha de la fundación de la escuela Teatro Estudio de Madrid, el antecedente del TEI) y 1978 (fecha de la desaparición del grupo).

Entre los colectivos que surgieron en esta época, el Teatro Experimental Independiente destacó por su resistencia y capacidad para establecer un lugar teatral, reunir un público fiel y crear una sensibilidad teatral inspirada en los grandes nombres de la vanguardia teatral. Su famoso local de la calle Magallanes número 1 fue un centro de irradiación, que no sólo resultó significativo para el desarrollo del propio grupo, sino también sirvió de «refugio» para otros colectivos independientes. La preocupación máxima del grupo de jóvenes que componían el TEI se centró en el papel del actor dentro del hecho teatral. El colectivo aspiró a situar al actor como el elemento principal de cualquier espectáculo, como el vehículo imprescindible de comunicación, y como el factor determinante de una catarsis que, por encima de cualquier texto, debe de contar con sus propias vivencias personales, con su voz, con su gesto, su necesidad individual de expresión, sus manos y su cuerpo. De ahí viene su característica más importante: ser el introductor de la técnica de Stanislavski en España y de lo que fue su continuación, el Método de las escuelas americanas. En manos del TEI, el actor dejó de ser un mero instrumento del autor, para transformarse en dueño absoluto de la representación. Esta revolución en la concepción del actor fue, por supuesto, también un reflejo de las corrientes vanguardistas que proponían una radical reordenación de los viejos modelos, y que entendían la interpretación como un producto estético abierto y en continuo proceso.

El presente trabajo tiene como objetivo el estudio del grupo TEI, como uno de los promotores de la emancipación del actor, dentro del período de fuerte actividad renovadora desarrollado entre los años sesenta y ochenta en los diferentes espacios teatrales. ¿Qué marcas culturales y formales definieron su actividad?, ¿qué obras lo articularon?, ¿cuál fue su evolución? Son algunas de las preguntas que han guiado esta investigación. Para mostrar la complejidad de la radical reordenación del modelo teatral y la revolución en la concepción del actor, el trabajo intenta determinar los rasgos característicos de la compañía y su trayectoria, analizar sus objetivos programáticos y el repertorio. Además, trata de mostrar la repercusión crítica y comercial del grupo y las limitaciones administrativas que condicionaron su desarrollo. La pretensión de este trabajo es observar la organización del grupo, la reconstrucción de su historia y la de sus producciones, para poder marcar los factores más importantes en la revolución en la concepción del actor. Para este fin, se intentará comprender las estructuras y relaciones que perfilan el TEI como uno de los representantes del Teatro Independiente, establecer su significación en el desarrollo de las artes escénicas en España, y en concreto, en el desarrollo de papel del actor dentro del hecho teatral. Asimismo, se pretenderá describir su significación en la sociedad de los años 1960 y 1970, y explicar, en la medida de lo posible, la filosofía que lo envolvía, entendiendo por filosofía el concepto de Lucien Goldmann: «expresión conceptual más o menos coherente y consecuente de las diferentes visiones del mundo que han sucedido en el curso de la historia» (Huertas Vázquez, 1982: 184). Igualmente, este trabajo intentará constituir una aportación complementaria sobre las producciones teatrales en los años sesenta y setenta, en especial dentro del ámbito del TI.

Desde este punto de vista, se intentará examinar el grupo TEI como un colectivo teatral que apuesta por la organización cooperativista, guiándose en su forma artística por la experimentación, con el objetivo de introducir nuevos sistemas de interpretación y reformar tanto la figura del actor en España, como las estructuras sociales predominantes. En este análisis resultará sumamente importante no sólo el estudio de la mera representación de los textos dramáticos, sino también la identificación de la estrategia adoptada ante los universos imaginarios de cada uno de los autores elegidos, para de esta forma transmitir su visión personal del arte escénico y de las relaciones sociales.

El Teatro Independiente, como parte de la creación teatral, «posee, en razón de su propia entidad artística, una singular capacidad de clarificación de los momentos históricos en que se genera», en tanto que, según Berenguer y Pérez, «adopta, como acto comunicativo, modalidades de recepción que revisten en todos los casos una dimensión colectiva» (Berenguer y Pérez, 1998: 14). De esta forma, el estudio del TI durante la época del franquismo, es a su vez tanto un estudio de las líneas artísticas presentes durante el régimen, como también una investigación sobre la sociedad española, a la que se dirigía y a la que expresaba. En este sentido, el TI puede ser considerado un barómetro, no

sólo de la cultura, sino también de la realidad social y política. Este barómetro resulta aún más significativo si se toma en cuenta que el movimiento independiente actuaba prácticamente en oposición frontal con el teatro comercial, y por consiguiente con el sistema dominante.

Siguiendo esta línea de investigación, el presente trabajo parte del estructuralismo genético de Lucien Goldmann y las teorías de Ángel Berenguer (1979, 1995, 2007) como también, de las exploraciones sobre el Teatro Independiente efectuadas por Carlos Alba Peinado. En este sentido, este estudio se enmarca sobre todo dentro de la *Teoría de motivos y estrategias* desarrollada por Ángel Berenguer. Partiendo de las nociones del *sujeto transindividual* y la *visión del mundo* de Goldmann, Berenguer entiende que el arte nace de una *tensión* particular que el creador mantiene con el Entorno. Por consiguiente, define la obra dramática como una reacción que el creador instaura en el plano imaginario de manera *estratégica* estimulado por una serie de *motivos* procedentes de su Entorno. La metodología ofrecida por Berenguer, amplía la perspectiva propuesta por las *Poéticas*, donde los conflictos dramáticos entre los personajes: protagonista versus antagonista, determinan la acción y el desenlace final, convirtiéndose en la base de las características de géneros dramáticos. Berenguer entiende la obra dramática como una reacción a una *tensión* (lejos de ser entendida como fuente de estrés) que el creador mantiene con su Entorno. Así, dentro de la visión de esta teoría, «la obra deja de entenderse como un ámbito de análisis cerrado y se convierte en parte del sistema vital que mueve y conmueve al artista» (Alba y González, 2009: 17). Berenguer marca como el instrumento de análisis crítico la *mediación*<sup>1</sup> que constituye la asociación de hechos, ideas y experiencias que afectan al individuo y provocan su introducción en un determinado grupo humano. La elección de este instrumento, como indican Alba y González (2009: 19), trata de aproximar la intuición que intermedia en el proceso de creación con la necesidad de instaurar un sistema crítico que permita la comprensión de la creación. Además, el análisis de las *tensiones* permite también la interpretación de la sucesión de paradigmas artísticos «como una dialéctica entre el impulso renovador del Yo y la actitud preservadora del Entorno» (Alba y González, 2009: 20).

Guiado por esta metodología, el presente trabajo se centra en los planos que configuran el arte escénico, para de esta forma, por un lado, determinar la pertenencia del TEI al movimiento independiente en España y, por el otro, establecer un línea de paralelismo entre la emancipación de diferentes sistemas escénicos propuesta por la Vanguardia en el mundo y el teatro español en los años 1960 y 1970. Concibiendo el Teatro Experimental Independiente como un *sujeto transindividual*, que por medio de su obra colectiva intentará buscar la esencia de su identidad, se toma como punto de partida

---

<sup>1</sup> Según detalla Berenguer, la *mediación* es un «cruce de fuerzas, de estímulos y de influencias que recibe un autor y que constituyen el contexto preciso en el que debe ser enmarcada su creación» (Berenguer, 1999: 13-14).

el enfoque de las *mediaciones* y se aspira a crear una perspectiva de las estructuras relacionales que han constituido la trayectoria del grupo. Además, se pretende mostrar el significado que este colectivo representó en el Teatro Independiente, en el desarrollo del teatro y las artes en España.

Durante la presente investigación, tanto el objetivo como el marco elegidos han determinado la utilización de unas fuentes y de unos materiales específicos. La base fundamental de este trabajo se compone de programas de mano, archivos personales de los componentes del grupo, Francisco Vidal y Begoña Valle, fragmentos de prensa y críticas publicadas en revistas y periódicos. No existen estudios monográficos sobre este colectivo. Sólo se pudo acceder a algunos artículos y a algunas publicaciones en forma de sinopsis de la trayectoria del grupo, dentro de secciones generales sobre el Teatro Independiente, que resumen de manera anecdótica el fenómeno del TEI. De ahí que los materiales documentales que sirvieron de base a la investigación estén dispersos sobre todo entre revistas especializadas como *Primer Acto*, *Pipirijaina*, *Triunfo* y *Yorick*.<sup>2</sup> Estas revistas sirvieron como fuente imprescindible para esta investigación, dada sobre todo, la importancia histórica y el protagonismo que tuvieron en la vida teatral del momento. Además, un libro que recoge buena parte de esta información es *Documentos sobre el Teatro Independiente español* de Alberto Fernández Torres, que ha servido como un apoyo muy importante para este trabajo.

Aparte de esta importante recopilación, el fundamento de esta investigación lo constituye la documentación existente en la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March. Dentro de los materiales obtenidos de esta institución hay que destacar sobre todo la memoria sobre la actividad del grupo, realizada por Elizabeth Buckley, correspondiente a la beca concedida al TEM en 1963. Este archivo comprende tanto recortes de prensa sobre el desarrollo de la escuela, como también, documentos creados por la dirección con la significativa información sobre la organización interna, presupuestos y objetivos de la actividad del TEM. Resulta importante resaltar que el propio grupo no archivaba la documentación, ni guardaba los materiales producidos a lo largo de su existencia<sup>3</sup>, así que prácticamente la única fuente de acceso a lo que queda de este material se encuentra dispersa en las manos de los actores que participaban en los montajes.

---

<sup>2</sup> A lo largo de este trabajo se introducirán numerosas referencias de artículos, reseñas y críticas de estas publicaciones, no obstante, conviene indicar las bibliografías completas realizadas por el Centro de Documentación Teatral: *Pipirijaina* (2002), Edición facsímil digitalizada, Madrid: Centro de Documentación Teatral del INAEM, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; *Primer Acto* (2004), Edición facsímil digitalizada, Madrid: Centro de Documentación Teatral del INAEM, Ministerio de Cultura; *Yorick* (2002), Edición facsímil digitalizada, Madrid: Centro de Documentación Teatral del INAEM, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; y por la Universidad de Salamanca: *Triunfo*, versión digital ([www.triunfodigital.com](http://www.triunfodigital.com)), Universidad de Salamanca, José Ángel Ezcurra y Ediciones Pléyades S.A.

<sup>3</sup> En cambio, la información sobre otro grupo independiente, Los Goliardos, se encuentra en manos de Ángel Facio

Una fuente significativa resultó ser la información guardada dentro de los expedientes de censura, disponibles en el Archivo General de la Administración. Estos expedientes en muchas ocasiones comprendían guiones entregados para ser aceptados por la censura. De esta manera, fue posible consultar y comparar los cambios que el TEI introducía en los textos originales, siempre con la conciencia de que el texto presentado ante la censura no necesariamente era el mismo que el representado en el escenario. Los expedientes de censura proporcionaron también información necesaria para el establecimiento de la crono-biografía detallada del grupo, ya que por medio de su estudio resultó posible fijar las fechas de cuándo se originó la idea de las obras, y cuándo finalmente fueron aceptadas y estrenadas, o por qué razón dejaron de representarse. El análisis de este material aportó también la información sobre la estrategia que tomó el grupo ante la represión censora.

A todo ello, hay que añadir una fuente capital: las críticas de teatro. Éstas pueden ser consideradas fuente primaria y en cierto modo la más fiable de la investigación, ya que son evaluaciones sistemáticas, que en muchos casos intentan valorar el espectáculo teatral en su totalidad, es decir con todos los elementos que lo expresan. Siguiendo a Berenguer, en este trabajo se considerará a los críticos como espectadores privilegiados y expertos, que en su reseña transmiten «no sólo las líneas básicas de la actividad teatral de su época, sino también el impacto de estas creaciones sobre su propia conciencia de individuos y, a su través, sobre la mentalidad del grupo social al que pertenecen» (Berenguer, 1998a: 10).

Sin embargo, es importante subrayar que dentro de las críticas, en muchas ocasiones, faltaba el material necesario para llevar a cabo una investigación rigurosa y exacta. Al examinar estos materiales se tuvo también en cuenta que la introducción de un nuevo sistema escénico que proponía el TI, y en concreto el TEI, no dejó de afectar a la crítica. En este sentido, resultó importante trazar una división entre la crítica más tradicional, que estaba más acostumbrada a analizar un espectáculo teatral por medio de las claves del texto dramático, en muchas ocasiones centrándose en el comentario únicamente de éste, y la crítica que, consciente de los cambios dentro del fenómeno teatral, incluía comentarios más extensos sobre la puesta en escena. De ahí que la evolución de la crítica fuera también una muestra de los avances que se dieron entre los años 1960 y 1970 sobre la interpretación actoral, la eficacia de la escenografía o el ritmo de la obra.

El cuerpo central del trabajo está organizado en cinco capítulos, donde cada uno de ellos representa una etapa de la historia del TEI, dentro del cual se analiza la situación general del grupo, cambios que ocurrieron en cada etapa y espectáculos montados durante este período.

Como punto de partida para la investigación se tomó el hecho de que las diferentes fases de la trayectoria del TEI corresponden con exactitud a las fechas marcadas por Alberto Fernández Torres

(1987) como significativas para todo el movimiento de Teatro Independiente. Dada la importancia de esta analogía, el primer capítulo del presente trabajo intenta trazar someramente las referencias históricas, sociales y de cambio dentro del movimiento del Teatro Independiente. En este apartado, dividido según los tres períodos del desarrollo del TI, se pretende marcar los rasgos característicos que definieron este fenómeno al margen del teatro comercial, orígenes de su nacimiento, momentos de su auge y principales causas de su crisis y desaparición.

El segundo capítulo se centra en la actividad del Teatro Estudio de Madrid. Se intentará marcar las referencias y modelos de enseñanza, tanto en España como en el mundo, que guiaron la fundación de la escuela y su perfil académico. Seguidamente, se presentará una biografía del cofundador y profesor más importante de la academia: William Layton, explicando a su vez las bases de la metodología de actuación y preparación del actor propuesta por el norteamericano que se convirtió en el fundamento de las enseñanzas tanto en el TEM como en el TEI. En tercer lugar, se presentará información detallada sobre la creación de la escuela, su programa pedagógico, objetivos que perseguía, modos de financiación que obtenía y los proyectos realizados. Finalmente, se analizarán seis obras producidas por la escuela que articularon su trayectoria y desarrollo: *Historia del zoo*, *La caja de arena*, *Proceso por la sombra de un burro*, *Cuento para la hora de acostarse*, *Noche de reyes* y *Electra*.

El tercer capítulo está dedicado a los inicios de la fundación del nuevo colectivo: TEI, creación de la cooperativa, como modelo más eficaz para la organización tanto económica como artística del colectivo. Igualmente, se detallarán los cuatro montajes producidos en este período: *Terror y miseria del III Reich*, *La boda del hojalatero*, *La sombra del valle* y *La sesión*.

El cuarto capítulo resume la etapa comprendida entre 1971 y 1976, en la que el TEI centrará su actividad en el Pequeño Teatro Magallanes. Para dar una visión lo más detallada posible se examinará la estructura y la organización del colectivo y el funcionamiento del laboratorio escénico creado por el grupo y liderado por William Layton. Se hará hincapié en el Método que empleaba el TEI como técnica de preparación del actor, centrándose sobre todo, en la evolución de aplicación de dicha metodología en comparación con la experiencia del TEM. También se esbozará el perfil de la sala Pequeño Magallanes, como uno de los sitios más importantes dentro del panorama teatral independiente entre 1972 y 1975. Asimismo, se presentarán las fuentes de financiación del grupo, sus problemas con la Administración y crisis económicas que caracterizaron su trayectoria. El capítulo finalizará con el análisis de las trece producciones del TEI: *Lo que te dé la gana*, *La muy legal esclavitud*, *Historia del zoo*, *¡Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!*, *Amantes: vencedores y vencidos*, *Después de Prometeo*, *Historia de un soldado*, *Los justos*, *Un ligero dolor*,

*Proceso por la sombra de un burro, Mambrú se fue a la guerra, Terror y miseria del III Reich y Súbitamente el último verano.*

El último capítulo sobre la actividad del colectivo narra los dos años finales de su trayectoria. Se expondrán las causas del cierre del Pequeño Teatro Magallanes y los orígenes de los problemas del TEI que llevaron a su definitiva desaparición. Igualmente se estudiarán las dos últimas producciones concebidas por la compañía: *Cándido* y *Preludios para una fuga*.

Partiendo de la premisa de que el hecho dramático es un fenómeno esencialmente espectacular que busca la comunicación con un público, el análisis de cada una de las producciones creadas en todos los períodos de la trayectoria del TEM y TEI se organiza en cuatro planos correspondientes a las circunstancias que forman el carácter propio de las representaciones. Esta metodología permite no sólo describir de una manera eficaz las manifestaciones teatrales del grupo y colocarlas en su debido contexto, sino también, mostrar y estructurar la representación como una manifestación de sensaciones, ideas y conceptos que se materializan en la escena y que corresponden a un modo peculiar de comprender el Entorno y relacionarse con él.

Para acometer esta tarea se examinará el plano que determina la entidad del espectáculo teatral: el plano de la concepción de la obra. Dentro de este estudio se comentará el contenido del texto original que inspiró la representación, se incluirá una breve biografía de su autor, y se trazará su vinculación con las tendencias artísticas. Seguidamente se analizará el plano de la realización de la obra, donde se expondrá la puesta en escena realizada por el colectivo, siguiendo la definición de A. Veinstein, presentada por P. Pavis (1998: 363), quien entiende la puesta en escena como «la organización, dentro de un espacio y un tiempo de juego determinados, de los distintos elementos de interpretación escénica de una obra dramática». De ahí que, el plano de la realización de la obra se examine como un conjunto de elementos y planteamientos estéticos «que aseguran la recepción del espectáculo ya concebido por el público al que está dirigido» (Berenguer, 1992: 16). En tercer lugar, se estudiará el plano de la valoración de la censura, detallando el pase por la censura de cada una de las obras del grupo, incluyendo, siempre y cuando estén disponibles, las solicitudes del grupo, los dictámenes y opiniones de los censores y la autorización final. Resulta importante señalar que en el archivo de censura teatral falta prácticamente toda la documentación correspondiente a la temporada 1974-75. En algunos casos, dentro de los expedientes se encuentran únicamente los libretos censurados, por lo que no se conoce el dictamen de los censores. En estas obras se intentó recrear la actitud general de los censores hacia el autor o la obra, basada en otros dictámenes. Además, el plano de la valoración de la censura es desarrollado únicamente hasta 1975 y no abarca las obras que se estrenaron en la época de la Transición, por falta del material suficiente. Por último, se examinará el



plano de la recepción crítica, es decir los juicios de la crítica que se encuentran tanto en la prensa especializada como en los periódicos. Estas críticas proporcionan en el trabajo una base para el estudio de la recepción de los espectáculos del TEI, tanto desde el punto de vista individual, como desde el punto de vista de las circunstancias históricas, sociales y estéticas, siendo a su vez una «memoria espectacular del teatro» (Pérez, 1998: 21) realizada por el colectivo.

En los anexos se presenta una crono-biografía del grupo que incluye los estrenos a lo largo de la existencia del TEM y TEI, y los hechos y actividades más importantes que marcaron la trayectoria de ambos. Igualmente se adjunta una relación de las obras estrenadas y representadas en el Pequeño Magallanes.

Además, se presentan también fotografías de los montajes realizados tanto por el TEM, como por el TEI. Estas instantáneas fueron conseguidas gracias a la amabilidad de Francisco Vidal y Begoña Valle. La historia visual del grupo se completa con las imágenes disponibles de los carteles de algunas obras, que se encuentran en los archivos del MAE-Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques.

[...] el teatro es el único arte colectivo: arte de correspiración ritual. Y si esta correspiración ritual no se llega a producir, hay que reflexionar porque la sociedad no se siente suficientemente fuerte y sana para exteriorizar y mostrar sus ridicleces y sus demonios.

Peter Nádas, *Nézőttér* (1983)

## 1. TEATRO INDEPENDIENTE EN ESPAÑA.

La oposición al teatro literario (teatro subordinado a la literatura) fue, tal y como señala Braun (1984), el motor de las actuaciones de los reformadores del teatro de la primera mitad del siglo XX. Como efecto de sus esfuerzos se formó un teatro que Dziamski (2008: 130) llama «teatro de escenificadores», ya que no rompió por completo con el teatro literario, sino que propuso una mayor libertad a la hora de la escenificación de los textos poéticos. Este teatro, iniciado por Adolph Appia y Edward Gordon Craig, entregaba el papel principal al director, que traspasaba al escenario lo que el escritor creó por medio de las palabras. Daba también la oportunidad de representar textos no necesariamente escritos para los escenarios teatrales, sino adaptados por los directores según las necesidades del espectáculo. Por otro lado, permitía una actitud más creativa, que no sólo dejaba margen para la interpretación del texto, sino también lo llenaba de un nuevo significado.

Aunque las aportaciones de estos teóricos y directores suponen unos intentos muy significativos dentro del replanteamiento de la escena teatral, es la figura de Antonin Artaud la que se presenta como la más radical en los términos del pensamiento y la práctica teatral. El teatro del francés pretende retornar a una concepción primitiva del teatro, y por lo tanto volver a sus orígenes antes de la *Poética* de Aristóteles. Este supuesto tiene su justificación en la convicción de que «la realidad teatral era diferente en especie de la realidad ordinaria; que resulta contraproducente que en el escenario se trate de copiar la vida diaria» (Innes, 1992: 77). Asimismo, esta reacción contra el realismo suponía el rechazo de las teorías filosóficas de la civilización occidental. Artaud reivindicaba el escenario como espacio físico, y por consiguiente consideraba que la escena debería liberarse de la dictadura de la literatura y la palabra.

Ahora bien, aunque el teatro de los «escenificadores» colocó el nombre del director al lado del nombre del dramaturgo, la frase «hacer teatro» seguía significando representar un texto literario. Incluso Artaud, uno de los teóricos teatrales más intransigentes, era consciente de que el teatro seguía sin encontrar su verdadera naturaleza, anclado al servicio de la literatura. Ya en su primer manifiesto teatral (*L'évolution du decor* [1924]) declaraba que el teatro estaba muerto y que había

traicionado su propia identidad por la de la literatura. En este sentido, Artaud fue un gran visionario de un teatro que iba a nacer cuarenta años más tarde.<sup>4</sup>

La liberación definitiva de la dominación literaria en el teatro se cumple, según Richard Schechner (1982), en la Posmodernidad.<sup>5</sup> Según el crítico norteamericano la Vanguardia, nacida en la posguerra, cuyos inicios localiza en los principios de los años cincuenta en los happenings de Cage, liberó el espectáculo teatral y lo dotó de un valor propio.

Los años 1950 significan un período en el que los radicales cambios de civilización empezaron a ser ampliamente visibles. Los factores de la revolución científico-tecnológica, la explosión de los medios de comunicación de masas, la homogenización, la uniformización de la vida social y la obsesión por el crecimiento económico, provocaron una rebelión unida a la incredulidad en las mega-ideologías que prometían un paraíso en la tierra. Lo apunta también Zygmunt Bauman: «sztuka współczesna o to głównie stara się zabiegać, by poddać w wątpliwość, podważyć i obalić wszystko to, co w wyniku akceptacji społecznej, uczenia się i nauczania skostniało w schematy “związków koniecznych”» (Bauman, 1996: 130).<sup>6</sup>

Dentro de esta evolución, el teatro se comprometió con diferentes luchas: políticas, sociales, estéticas, medioambientales. Se pronunciaba en contra de la Guerra de Vietnam, del estado militar e industrial, a favor de la igualdad racial y de oportunidades, a favor de los derechos de las mujeres y los gays. Se convirtió en un arte intercultural que se basaba en las técnicas y ejemplos del área europea, americana, y sobre todo, asiática, africana o americana nativa. Para los creadores de los años sesenta y setenta nada resultaba obvio. Sus grandes antecesores, Stanislavski, Artaud, Brecht o Piscator, proponían respuestas parciales, que no renunciaban nada y que debían ser examinadas en la práctica. Todo estaba abierto, todo era posible, y en ello se encontraba el mayor valor de las búsquedas teatrales llevadas por Beck, Brook, Grotowski, Barba, Chaikin, Living Theatre, Bread and Puppet, Wilson o Foreman.

Como indica Dziamski (2008: 132), el espectáculo teatral puede esquematizarse como un triángulo, donde cada uno de sus lados representa: a) texto y narración, b) música, ritmo, movimiento, c) arquitectura, escenografía. En la tradición occidental el lado a) fue la base de la representación

---

<sup>4</sup> Jerzy Grotowski dirá: «Artaud fue un visionario extraordinario, pero sus escritos tienen poca significación metodológica porque no son producto de investigaciones practicadas a largo término. Son una profecía impresionante, no un programa» (Grotowski, 1980: 18).

<sup>5</sup> El término «postmodern» Schechner lo identifica con el término «postwar»: «Postwar means anything that's happened since World War II» (Schechner, 1979).

<sup>6</sup> Traducción de la autora: «El arte contemporáneo principalmente trata de cuestionar, desafiar y subvertir todo lo que, como resultado de la aceptación social, el aprendizaje y la enseñanza, se convirtió en patrones fosilizados de las “relaciones necesarias”».

teatral. A partir de los experimentos de los años 1960 y 1970, cada uno de los lados podría convertirse en la base del hecho teatral.

Si en la época anterior el teatro ya cambió el modelo presente (el objetivo principal del espectáculo fue la originalidad, se intensificó la importancia de los ensayos, se trasladó la enseñanza actoral a otras instituciones como escuelas, talleres, estudios, los actores se convirtieron en individualistas que cuidan su carrera), la vanguardia de los años sesenta y setenta introduce su propio patrón. Los componentes del hecho teatral se convierten en un grupo, que trabaja continuamente e incluso lleva una vida de un colectivo; el entrenamiento actoral pertenece a una actividad diaria del grupo; el espectáculo nace durante los ensayos. De esta forma, se abandona la idea del teatro como un producto final, y la percepción se traslada a una perspectiva más amplia: un proceso compuesto de varios elementos, que abarca toda una secuencia de acontecimientos: desde ejercicios, talleres, ensayos hasta la representación y su posterior consecuencia para los creadores y los espectadores. Esta sucesión se inscribe dentro de la estructura tripartita del ritual que comenta Schechner (1985: 20) «separation, transition, incorporation» que a su vez explica por qué el teatro de los años 1960 y 1970 convirtió en la base de su actividad el ritual y no la narración.

La evolución artística en España también siguió este trazado, oponiéndose a las limitaciones del realismo costumbrista que dominaba en los escenarios. Así en la década de los sesenta, en pleno éxito de los autores realistas, empieza a crearse una actitud de descrédito frente al social-realismo o el neorrealismo y comienzan a surgir numerosos colectivos que verán en la Vanguardia nuevos caminos para su expresión artística. Será en los grupos del Teatro Independiente donde se acentuará con más fuerza el proceso de crisis de la estética realista y donde más propuestas rupturistas se protagonizarán.

Dar una definición del Teatro Independiente es una tarea bastante difícil, sobre todo por el carácter heterogéneo del movimiento y la diversidad de los grupos que lo componían. Como en el caso de otros movimientos nacidos en la oposición, resulta incluso más fácil definir lo que no era, que lo que realmente representaba. El crítico teatral Ricardo Doménech analizando el Teatro Independiente en 1970 llega a la conclusión que el movimiento en aquel momento «sólo puede ser lo que es, es decir, una aspiración» (Doménech, 1970b: 30). Para José Monleón el Teatro Independiente «es una petición ética, una necesidad social» (Monleón, 1970b: 26). El crítico apunta además, que la palabra «independiente» no resulta del todo adecuada, ya que el teatro siempre tendrá sus dependencias. En cambio, según el dramaturgo Alfonso Sastre, el intento de definir los grupos bajo el concepto de «teatro independiente» resulta «inservible»: «No merece la pena agotarse en determinar como verdadero concepto un término tan, digamos, “acientífico”. Hablemos, por ejemplo, de *teatros marginales*» (Sastre, 1970: 33). Merece la pena señalar que el término «independiente» aplicado a este movimiento

teatral innovador, fue adoptado, tanto por los críticos, como por los colectivos sin demasiado rigor. De ahí las opiniones tan dispares y muestras de la ineficacia ligada a su empleo. Para desambiguar la arbitrariedad terminológica resulta preciso apuntar que el criterio diferenciador entre «independiente» y «no-independiente» se encuentra en la falta de vinculación a organismos e instituciones establecidos para fomentar el desarrollo del teatro y en la ruptura con el teatro «no-independiente» dentro del propósito estético desde la experimentación vanguardista y el teatro de agitación social. En este sentido, una de las aclaraciones más concisas y a la vez más exactas, la elaboró Guillermo Heras: «El Teatro Independiente es una alternativa socio-político-cultural planteada contra la estructura actual dominante en el país» (Heras, 2003*b*: 186).

Siguiendo la periodización propuesta por Alberto Fernández Torres (1987) y confrontándola con las épocas delimitadas por Ángel Berenguer (Pérez, 1999), podemos enumerar tres etapas en la evolución del Teatro Independiente:

1. Durante el período de Desarrollo (1959-1973): nacimiento del movimiento (1963-1967)
2. Durante el período de Decadencia (1966-1975): auge del movimiento (1968-1974)
3. Durante la época de Transición (1975-1982): etapa de crisis y desaparición del movimiento (1975-1982).<sup>7</sup>

Si establecemos el nacimiento del Teatro Independiente como movimiento paralelo al desarrollo de la Vanguardia, las fechas propuestas por Fernández Torres se corresponden con la delimitación propuesta por Schechner (1981: 48) que fija el proceso de la actividad de la Vanguardia entre los años 1950 y 1975. En el terreno español, Cornago Bernal (1999*b*: 20) marca la fecha orientativa de la proliferación de estas propuestas escénicas en 1965, y en el otro extremo, la de 1975 como consolidación de los procesos de renovación, que iban a desarrollarse ya de forma diversa.

### **Génesis: mediación psico-social.**

La primera etapa del Teatro Independiente pertenece a una época en la que, a partir de 1960, se nota ya el fracaso de la cultura oficial franquista. Después de haber pasado por el «apogeo de la

---

<sup>7</sup> Vale la pena apuntar que estas tres fases concordarán también con la trayectoria del Teatro Experimental Independiente, como uno de los representantes del TI: I. Nacimiento del TEM, como antecedente del TEI (1960-1969) durante el período de Desarrollo; II. Desarrollo del TEI (1969-1976) durante el período de Decadencia; III. Crisis y final del TEI (1976-1977) durante la época de la Transición.

censura nacional católica (1951-1959)» (Muñoz Cáliz, 2005: 52), los finales de la década de los años cincuenta están marcados por la conciencia de oposición que, sobre todo, dentro de los ámbitos universitarios, empieza a propagar una crítica de la sociedad. En este contexto empieza a florecer el realismo social, que se instalará como el lenguaje de la cultura comprometida. Sin embargo, es la siguiente década la que marca un cambio socio-político verdaderamente apreciable en el teatro español.

Tal y como indica Fusi (1999: 141) desde los finales de los años sesenta se apreciaba la existencia de proyectos culturales que enriquecían y diversificaban las creaciones artísticas, estableciendo una apertura hacia nuevas ideas y tendencias que testimoniaban la conquista del sector cultural de una cierta libertad: «Experimentalismo, voluntad renovadora, liberación de procedimientos narrativos: tal era, al filo de la década de 1970, el lenguaje de los jóvenes escritores españoles y de los que sin serlo se sumaron a las nuevas tendencias» (Fusi, 1999: 144). También, la «apertura» política, cuya máxima expresión era la Ley de Prensa de 1966<sup>8</sup>, parecía apuntar hacia las reformas. La sensación de una cierta liberación fue aumentada también por el contacto con el exterior favorecido por el turismo y la emigración, que traían consigo nuevas formas sociales e ideológicas.

En el área teatral el período de Desarrollo supone el nombramiento de José María García Escudero<sup>9</sup> al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Tal y como enumera Muñoz Cáliz (2005: 133), el nuevo Director General implantó cambios en su equipo de colaboradores, estableció la comisaría de los Teatros Oficiales e intentó poner en marcha una ley de protección al teatro. Además, para mejorar la imagen de la gestión cultural del régimen situó al frente del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo a Víctor Aúz, que de modo significativo ayudará en la promoción de los grupos independientes. La «apertura» traerá como consecuencia directa algunos de los estrenos más esperados del ámbito internacional, hasta entonces frenados por la censura. Así, en 1965 se estrena por primera vez *La ópera de tres peniques* de Bertolt Brecht. Sin embargo, los investigadores más críticos insisten en que esta «apertura» fue únicamente una apariencia falsa «más vinculada a una campaña de imagen del régimen que a libertades reales» (Muñoz Cáliz, 2005: 149).

Siguiendo las palabras de Moisés Pérez Coterillo que entiende como hecho evidente que la historia del Teatro Independiente «puede escribirse sobre una precisa escala cronológica de nuestra historia última y que las relaciones existentes entre las condiciones de vida establecidas por cada etapa de la Administración y el desarrollo real de la actividad de los grupos es innegable» (Pérez Coterillo,

---

<sup>8</sup> Como indica Muñoz Cáliz: «La Ley de Prensa de 1966 es uno de los episodios más polémicos de la historia de la censura, y posiblemente el que más bibliografía ha generado. Por lo general, hoy se admite que, a pesar de sus limitaciones, supuso un avance sobre la Ley del 38» (Muñoz Cáliz, 2005: 130).

<sup>9</sup> García Escudero ya había ocupado este cargo durante unos meses en 1951.

1974: 22-23), se puede afirmar que la coyuntura política, iniciada con el Plan de Estabilización y continuada con el Plan de Desarrollo, influirá significativamente en el desarrollo del TI. Privado de algunos privilegios sociales, el Yo, futuro creador dentro del Teatro Independiente, tomará más conciencia en su capacidad racional para reaccionar contra los modelos sociales dominantes.

En este sentido, y partiendo del concepto de *mediación*, el nacimiento del Teatro Independiente durante el período del Desarrollo viene influido por un evidente predominio de la *mediación psico-social* sobre la histórica y la estética.<sup>10</sup> Los grupos, a pesar de los hechos históricos que limitan su acción y de la escasez de referencias culturales que imposibilitan su inserción en los lenguajes europeos, tratan de generar una forma coherente y cómplice de reunión y trabajo. Es evidente, no obstante, que la mediación histórica proporciona a estos grupos los modelos más adecuados: ejércitos de guerrillas, cooperativas, laboratorios. La búsqueda de la libertad, igualdad y solidaridad llevará a los jóvenes creadores a identificarse con un colectivo reunido alrededor de una idea teatral que desarrollará una visión común de la realidad que les afecta. La tensión entre el Yo y el Entorno provocará una búsqueda de autodeterminación que facilite a cada individuo la expresión de su propia identidad. Esta búsqueda encontrará su respuesta en la creación de colectivos teatrales que con tiempo conquistarán el paradigma de la independencia.<sup>11</sup>

De esta forma, a lo largo de los años sesenta, se produjo un cierto florecimiento de grupos teatrales cuya forma legal de existencia se acogía al estatuto de Teatros de Cámara y Ensayo elaborado por el Ministerio de Información y Turismo, para dar salida a los trabajos «experimentales». Esta labor tendrá su resultado en la Muestra Nacional de Teatro de Cámara y Ensayo realizada en el Teatro Beatriz, que contará con una asistencia masiva de público. Sin embargo, los factores como, la falta de compañía, la ocasionalidad de repertorio, los agobios económicos, despojaban al Teatro de Cámara y Ensayo de toda posibilidad de continuar y desarrollarse. Igualmente empezaron a crearse colectivos teatrales vinculados con las actividades en las universidades. Así, fueron precisamente los Teatros Universitarios los que apuntaron una evolución significativa en el terreno de la libertad social, que tendrá su expresión en las elecciones libres.<sup>12</sup> Estos avances se trasladarían también al área

---

<sup>10</sup> Tal y como explica Berenguer la mediación histórica es «la consideración de los grupos que conforman el conglomerado social de un período histórico y la descripción de sus respectivas 'visiones del mundo' constituyen elementos fundamentales para la comprensión de la creación teatral generada en dicho período». La mediación psico-social se define como «la relación entre el 'yo' creador y el 'entorno' en que se desarrolla, constituyendo estos dos elementos otros tantos polos de una tensión que afecta a las creaciones dramáticas, las cuales se desarrollan desde diferentes grados de aproximación a uno u otro». Por último, la mediación estética viene siendo «el conjunto de lenguajes o sistemas expresivos puestos a disposición del dramaturgo por la tradición teatral y por las transformaciones más o menos radicales que sobre ella han practicado los autores precedentes y coetáneos» (Berenguer, 1999: 13-14).

<sup>11</sup> Para más información sobre el paradigma de la independencia véase: Alba Peinado, C. (2007: 50-83).

<sup>12</sup> La importancia de los teatros universitarios se puede comprobar con el hecho de que, tal y como apunta César Oliva (1989: 359-375) varios de los directores más significativos del teatro español que surgieron a finales de la década de los cincuenta, tuvieron sus comienzos en el teatro universitario: Adolfo Marsillach, Alberto González Vergel, Gustavo Pérez Puig

teatral, donde empezarán a crearse los primeros circuitos del Teatro Independiente, que darán los primeros pasos en el desarrollo de la producción y el enfoque de los montajes. A pesar de que los TEUs nunca pudieron liberarse de la dependencia de un sindicato único de estudiantes, Pérez-Rasilla indica como uno de los logros importantes de esta etapa «el debate suscitado en torno a la función del teatro universitario y de sus directrices estéticas y la reflexión acerca de las raíces intelectuales [...]» (Pérez-Rasilla, 1999: 41).

Se pueden destacar cuatro factores generales que caracterizaron el nacimiento del Teatro Independiente en España. En primer término, el estado de la cultura con el ascenso social de la pequeña burguesía y el interés en algunos sectores del proletariado comercial e industrial. El segundo factor, una realidad socioeconómica en cambio. En tercer lugar, la creación de un teatro del arte. Y por último, una respuesta al mal teatro comercial. José Luis Alonso de Santos lo describe con más detalle:

Podemos situar el origen del Teatro Independiente, de una manera general, en el descontento de una serie de personas que en los primeros años sesenta iniciábamos nuestra andadura teatral, sin que nos convencieran las vías de inserción en la profesión que se nos presentaban. Por otra parte, aunque nos hubieran gustado, estaban cerradas para nosotros: las posturas políticas, los criterios estéticos, circunstancias económicas, etc., hacían para muchos inviable el poder y querer conectar con ese mundo extraño que se desarrollaba por entonces en los escenarios españoles. Por esas razones, y al amparo de corrientes e influencias como el Mayo Francés, los modelos autogestionarios o comunales, los modos de producción igualitarios, que se reivindicaban en aquella época, nació la fórmula del “grupo independiente” como alternativa vital, cultural, política y profesional para los jóvenes que, como decía, iniciábamos en esos momentos nuestra andadura dentro del teatro. [...] En el Teatro Independiente se luchaba contra la estructura política, contra el modo de hacer teatro al uso, contra las costumbres, contra la tradición... (Alonso de Santos, 1989: en línea).

Dentro de esta primera época puede considerarse como intentos iniciales los montajes de la compañía Adrià Gual (entre 1960-1962) y también en el terreno catalán, nacimiento de Els Joglars en 1963. En Madrid en 1964 aparecen Los Goliardos, aunque siguiendo todavía el formato universitario. El TEI tendrá sus comienzos en 1960, con la apertura de la escuela Teatro Estudio Madrid, y su primer montaje público tendrá lugar en 1963. En los siguientes años, y siempre dentro del primer período, nacerá el grupo Cátaró (1966) y Tábano (1968).

### **Consolidación: mediación estética.**

La época de la Decadencia significará para el Teatro Independiente el momento de un fuerte desarrollo y éxito dentro del ámbito teatral español. Como indica Fusi, «la conciencia intelectual de la

---

o Jaime Azpilicueta. Por otro lado, resulta significativo que muchos de los futuros líderes de los colectivos independientes (como Ricard Salvat, Ángel Facio o Juan Antonio Hormigón) empezaron sus investigaciones teatrales en las agrupaciones universitarias. Para más información sobre los TEUs véase: García Lorenzo, L. (1999).



España de los setenta era una conciencia mayoritariamente democrática» (Fusi, 1999: 147). A partir de los inicios de esta década se hacía cada vez más visible el conflicto entre «aperturistas» e «inmovilistas» que culminará con el estallido de algunos escándalos de corrupción, el más grave de ellos, el asunto MATESA, un caso de subvenciones fraudulentas que salpicaba a varios ministros. En julio 1973 Franco decidió separar por vez primera la jefatura del Estado y la del Gobierno. Nombró presidente del mismo a Carrero Blanco, que formó un gabinete con mayoría de miembros del Opus Dei, entre ellos Carlos Arias Navarro, nuevo ministro de Gobernación. Sin embargo, el nuevo Gobierno no tuvo mucho tiempo para actuar. En diciembre de 1973 Carrero Blanco era asesinado en un atentado de ETA, hecho que supondría el fin del proyecto continuista.

Los años setenta significaron un incremento de la protesta social y de la influencia de la oposición democrática. El movimiento obrero se había restablecido clandestinamente alrededor de Comisiones Obreras, manifestando una creciente fuerza en las ciudades industriales. La revuelta estudiantil fue otra de las constantes de la década. Hasta los sectores profesionales comenzaron a incorporarse a las filas de la oposición a la dictadura. Como indica Santos Juliá (2007: 207), las nuevas clases medias estaban «íntimamente vinculadas» a la expansión capitalista y las grandes empresas se convirtieron en su lugar habitual de trabajo. Empiezan a multiplicarse los puestos de directores, gestores, ejecutivos.

A pesar de estos movimientos, para el teatro la época significa un cierto retroceso en la apertura, unido a la contradicción dentro del Gobierno; de un lado, se piensa en dar una imagen liberal, y del otro, se endurece la política censorial. Al frente del Ministerio de Información y Turismo estaba Alfredo Sánchez Bella, y como indica Muñoz Cáliz (2005: 278) su mandato significa un censo de autorizaciones de obras anteriormente autorizadas, para mejorar la imagen de la censura. El discurso aperturista vuelve a retomarse durante el mandato de Pío Cabanillas (de enero a octubre de 1974).

Dentro de estas consideraciones y siguiendo la línea de investigación marcada por Berenguer, hay que señalar una fuerte influencia de la *mediación estética*, sobre las otras dos, que guiará el desarrollo del Teatro Independiente en España. Constituidos los colectivos, los grupos se lanzan a la conquista de los lenguajes artísticos con los que plantear sus visiones del mundo y sus soluciones. Así, los jóvenes concentrarán su trabajo en el rechazo del desarrollo del realismo y de la estética basada generalmente en la mimesis de la realidad. Cornago Bernal (1997: 185) señala que hacia 1968 (justo iniciada la época del auge del TI) la estética del realismo fotográfico ya había dejado de ser definitivamente el motor de renovación del teatro en España. De ahí que los colectivos, a partir de la necesidad de modernizar las formas de expresión escénica del teatro español, diesen creciente atención hacia los nuevos movimientos vanguardistas, consolidados ya en el mundo occidental, desde

el teatro épico hasta el teatro ritual. Este interés fue avalado además por la convicción de que en la nueva estética podía encontrarse los lenguajes válidos para romper con los esquemas tradicionales de la escena española.

Estos elementos estéticos se deducen sobre todo de la característica formal del movimiento, que establece un nuevo sistema de comunicación y construcción de la creación artística. De este modo, el programa estético estableció una negación de las convenciones teatrales, y una intención de mantener la autonomía del arte, unida a la búsqueda de lugares nuevos u olvidados dentro de este campo. La flexibilidad con la que empezó a acercarse al hecho teatral, convirtió el escenario en un lugar idóneo para creaciones de lenguajes nuevos que tomarán como eje la performatividad. En esta investigación se recurrió a códigos procedentes de numerosos performances culturales, como ceremonias religiosas, tradiciones populares, fiestas o juegos. Carlos Alba ubica los acontecimientos ocurridos en la génesis del paradigma independiente en mayor interés en la cultura oriental: «Si la “independencia” había impulsado a los pueblos de la tierra en busca de su autodeterminación y había originado en el seno de las sociedades contemporáneas la necesidad de consolidar un ciudadano libre, en el ámbito artístico sería también fundamental su mediación para convertir el paradigma textual occidental en un paradigma *performativo* de clara influencia oriental» (Alba, 2005: 3).

Ahora bien, aunque la incidencia de esos lenguajes en España es mínima, se puede notar su presencia a través de los grupos europeos y americanos que serán una referencia para los nuevos lenguajes de la independencia.

Siguiendo este razonamiento se puede decir que el teatro de los años setenta volverá a las formas premodernas, del teatro oral y tradicional, que se han mantenido en una forma inalterada o casi inalterada en las culturas orientales. No obstante, es importante señalar que los nuevos lenguajes hacen referencia a estas representaciones arcaicas con la conciencia de estar funcionando en una realidad diferente. Fischer-Lichte (1999) enumera 3 tipos de códigos teatrales a los que se remitían los artistas a la hora de la creación de los lenguajes que convertían la escena en un espacio de performances culturales: 1) otros códigos teatrales perfectamente consolidados, como el Nô, el Kabuki o la Commedia dell'Arte; 2) códigos propios de sistemas culturales primarios pertenecientes a un determinado tipo de la sociedad como el tipo de gestos, movimientos, educación o costumbres; 3) códigos extrateatrales característicos para los sistemas culturales secundarios (poesía, pintura, música, teatro, cine, mitos, religión y otras instituciones sociales).

Basándose en estas afirmaciones, Cornago Bernal (1999b) enumera dos paradigmas nucleares de estos performances culturales: el rito y el juego. Ambos ofrecían a los creadores diversas posibilidades de comunicación desde diferentes sistemas semióticos del teatro, concibiendo la creación

escénica como un lenguaje específico distinto del literario. Bernal encuentra rasgos de realización de las dos direcciones dentro del movimiento independiente. Así, enumera colectivos que posicionaron sus obras dentro de la línea más ritual, que seguía los trazos marcados por Artaud, Living Theatre o Grotowski: espectáculos como *Edip, rei* (1970) por la EADAG, *El mito de Segismundo* (1970) por Bululú, *Después del Prometeo* (1972) del TEI, espectáculos del Grupo Cátaro o creaciones dentro de la dramaturgia flamenca de Salvador Távora. Por el otro lado, marca grupos que se identificaron con el ritual grotesco, como Ditirambo, o que llevaron la expresión del teatro popular hacia sus códigos de juego y farsa, como Tábano, Esperpento, Els Joglars o Els Comediants.

En este punto es importante señalar que, aunque la escena ritual tuvo sus representantes dentro del movimiento independiente, la corriente fue más dominada por lo que Cornago Bernal denomina «juego» y que abarca un amplio espectro que comprende tanto el paradigma expresionista, como las vertientes populares. El auge de los géneros cercanos a la farsa, como los pasos, entremeses o esperpentos unidos a un amplio arraigo popular, como caberet, circo o mimo, fueron una prueba importante de la reivindicación de la representación como un espectáculo de diversión, que consolidaba el teatro en un nuevo lugar que empezaba a ocupar dentro de la sociedad. Ynduráin ubica raíces de esta actitud más distendida y lúdica en la progresiva debilidad del régimen franquista:

Esta ruptura responde, sin duda, al rechazo del trascendentalismo elemental y primario que las obras realistas ofrecen. Esto es, entre otros motivos, así porque es indudable que hacia el año 70 el enemigo ha sido ya vencido, aunque todavía se mantengan las apariencias, lo que da lugar a unas actitudes menos crispadas, a la burla, la sátira y el gusto por los valores que se contraponen a ese orden superado: el sensorialismo y el ejercicio de la libertad. Es ahora cuando se produce la sorpresa de Castañuela 70, el año en que se editan los Nueve novísimos, de Castellet, etc. (Ynduráin, 1987: 4).

La división propuesta por Cornago Bernal, aunque no siempre aplicable dentro del ámbito independiente español, sobre todo por falta de conocimiento suficiente y referencias teóricas o superficiales por parte de los colectivos, muestra la dirección que trazaban los grupos en sus búsquedas. Así, las compañías querían encontrar un nuevo lenguaje teatral que incorpore formas culturales populares y que establezca unas relaciones con el espectador, diferentes a las habituales. En este sentido el Teatro Independiente no sólo desempeñaba el papel del teatro opuesto a la estructura comercial del teatro público, sino también, se perfilaba como un teatro que exigía un público nuevo. Los colectivos querían investigar las posibilidades de alcance de un espectador nuevo, que no fuera únicamente burgués. Y eso en su consecuencia significaba investigación tanto de nuevas formas de presentación y promoción del producto teatral, como de nuevos elementos artísticos. En 1970 Ricardo Doménech lo resume del siguiente modo:

En general, los Teatros Independientes no aceptan trabajar para un solo público. [...] No hay, en definitiva, una norma, porque este Teatro Independiente lo que quiere es trabajar donde sea y para todos, sin que, por otra parte, le interese la «crítica» profesional o la resonancia en la «prensa» más allá de los términos escuetos en que esto pueda afectar a su trabajo. Existe una idea de «éxito» o de «prestigio» que al Teatro Independiente no le interesa gran cosa, tomados ambos términos en el sentido de viabilización de nuevos actos de consumo. Si pudiera, montaría muchas de sus representaciones en las fábricas. También interesa por trabajar ante públicos populares. Aunque todo ello, desprovisto de la antigua música paternal (Doménech, 1970a: 13).

La forma en la que intentaban actuar los representantes del TI estaba estrechamente vinculada con la postura frente al sistema impuesto por el régimen y las condiciones que entonces se desarrollaban en España. En este sentido, el tema esencial para los grupos sería la delimitación y clarificación del «profesionalismo». Sintiendo que los dos moldes existentes en el teatro español: el teatro comercial y el teatro amateur no satisfacían de ninguna manera las aspiraciones, el TI rechazaba tanto, la comercialización, como la categoría de aficionados. Lejos de ser un oficio o una afición, los independientes entendían el teatro como un modo de vida. Desgraciadamente, la profesionalidad alcanzada por los grupos independientes, muy diversa entre los colectivos, nunca fue plena, sobre todo a causa de las limitaciones económicas. En la trayectoria del TEI se puede indicar un momento en la temporada 1972-1973 cuando la compañía tiene disponibilidad y dedicación casi total, unida a la amplia movilidad y autogestión de sus producciones. Sin embargo, esta profesionalidad plena tiene una vida bastante corta y pronto se ve amenazada por los problemas económicos.

La gestión económica y la financiación de los grupos independientes se veía limitada por tres factores: restricción en el número de funciones, disponibilidad de espacios de representación y la libertad de producción y «venta» de los espectáculos. No pudiendo contar con las subvenciones del Estado, que, aunque existentes, mantenían cuotas más bien anecdóticas que reales, las compañías independientes intentaron solucionar su difícil situación creando cooperativas, en las que las ganancias se repartían a partes iguales entre todos los miembros. Las principales fuentes de ingresos se encontraban en el taquillaje y contrataciones de gira, los encargos y la enseñanza (en el caso del TEI, el Laboratorio que funcionaba en el Pequeño Teatro Magallanes). No es difícil de notar que en esta situación el TI fue una actividad económicamente marginal.

Resulta notable el hecho de que el Teatro Independiente no surge como un fenómeno aislado ni restringido sólo a la capital, sino en forma simultánea en ciudades como Gijón, Murcia, Valladolid, Oviedo, Alicante, Zaragoza, Barcelona, Cádiz, Córdoba. También cabe resaltar el afán de una autodefinición en torno al colectivo, en el cual la producción de la obra teatral se determina por características bien definidas: los grupos rechazan la dependencia del espectáculo teatral al éxito comercial fácil y la subordinación a la idea de la cultura como bien de consumo. En este sentido, los

independientes promueven la descentralización, entendida como la representación en espacios en un principio no considerados como aptos para espectáculos teatrales dentro del esquema de consumo cultural impuesto por la élite socio-económica. De ahí que, uno de los rasgos propios del Teatro Independiente fuera su carácter colectivista que se manifestaba en tres correlaciones: en el antes mencionado cooperativismo económico, en el colectivismo artístico y en el igualitarismo democrático. De esta forma, la década de los setenta significa para España la instauración de la modalidad de trabajo de la creación colectiva. En 1967 Los Goliardos describían así sus principios cooperativistas:

[...], desde unos comienzos acusadamente culturalistas [...] hemos llegado a una estructura cooperativista. Nos hemos constituido como una cooperativa de producción, basada en la capitalización de nuestro trabajo, trabajo que todos realizamos e una doble vertiente, artística u puramente mecánica o administrativa.

El sujeto de nuestra entidad es de carácter colectivo; por ello el único nombre propio que figura en nuestras actuaciones es el de «Los Goliardos». Esta ausencia de nombres responde a que todo nuestro trabajo es realizado en equipo, colaborando todos, a través de los órganos y competencias establecidas, en la creación y elaboración del hecho dramático. Creemos, además, que ello evita el riesgo de cualquier tipo de divismos (Goliardos, 1967: 22).

Para el Teatro Independiente el «año cero» y un pistoletazo de salida hacia un reconocimiento más amplio fue la celebración del Festival de Teatro de San Sebastián de 1970. El evento, aunque definido por Bilbatúa como «hecho teatral renovador más importante ocurrido en España en los últimos años – el más destacable, sin duda, tras las conversaciones de Córdoba» (Bilbatúa, 1970a: 53), no llegó a finalizarse según la programación por la interrupción el día 9 de mayo. La paralización del festival, que contaba sus adversarios como partidarios, demostró las grandes diferencias en el modo de entender la función y la actividad del Teatro Independiente entre los propios componentes del movimiento. El año 1970, tan importante para el Teatro Independiente, comprende también otros eventos que marcarán el desarrollo del movimiento. En primer lugar, el ciclo dedicado a Brecht organizado por el Instituto Alemán. En segundo lugar, el ciclo del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo que puso en punto de interés a los colectivos independientes y consagró a dos de los grupos: Tábano con el espectáculo *Castañuela 70* y TEI con *La sesión*, dos símbolos dentro de la dialéctica teatral independiente.

A partir de 1973, empujados por un cierto aire «aperturista», los grupos independientes avanzan de manera bastante intensa. Como confirmación de su progreso viene la constitución del Estudio de Teatro en 1974, pensado como una entidad creada por los grupos profesionales y para-profesionales que surgió a raíz del encuentro sobre el Método de Trabajo Colectivo impartido por Enrique Buenaventura en el Instituto Alemán de Madrid. Una de las funciones del Estudio, además de la distribución de la información y de la formación, fue la publicación de la revista *Pipirijaina*, destinada a informar sobre las actividades de los grupos.

Para el Teatro Independiente el período entre 1968 y 1974 es el momento de auge, en el que muchos colectivos buscan su manera de profesionalización, intentan crear sus propios locales (el TEI conseguirá instalarse en el Pequeño Teatro Magallanes) o algunos acceden a los locales comerciales. La crítica empieza a comentar el movimiento como aire esperanzador, algo nuevo y fresco para el teatro español. Fue, por otro lado, también, un período en el que se mostró de manera muy intensa la mencionada heterogeneidad del movimiento. Si la definición de una alternativa socio-político-cultural parecía muy bien en teoría, la práctica demostró que cada uno de los grupos tenía un concepto diferente, según su concepción del hecho teatral. Confiando en la capacidad del teatro para modificar la realidad, algunos grupos proclamaban un teatro de denuncia, otros, de concienciación, otros, teatro comprometido, otros incluso, teatro revolucionario. La idea general sintetizaba el Teatro Independiente como una respuesta a las estructuras dominantes del teatro comercial que intentaba desarrollar una ideología propia, no sólo entendida en términos políticos, sino también como un manifiesto de principios correspondientes al «desarrollo íntegro del ser humano, y del hombre del teatro como tal» (Ensayo Uno-En Venta, 1987: 227).

### **Desaparición: mediación histórica.**

A partir de la muerte de Franco y la proclamación de Don Juan Carlos de Borbón como rey, se inicia un proceso de cambios, que va unido en los primeros meses a una gran incertidumbre en la sociedad española. Nuria Espert en 1978 a su llegada a Polonia dijo: «Creíamos que cuando acabase el franquismo, España empezase a florecer como un campo bien fertilizado. En realidad, el campo estuvo rocoso».

El país, con el reinante ánimo de inseguridad, vive un estado de agitación permanente, en el que las manifestaciones por la libertad y la amnistía ocupaban las portadas de los periódicos. La presidencia del gobierno de Arias Navarro, mantenida para atenuar las tensiones dentro de las facciones franquistas no parece pronosticar una evolución definitiva hacia la democracia entendida según los modelos europeos. Lo confirman las palabras de Santos Juliá: «Por su presidente, el primer gobierno de la Monarquía presentaba todas las apariencias de ser el último de la Dictadura [...]» (Santos Juliá, 2007: 228). No es hasta julio de 1976 cuando el gobierno es dirigido por Adolfo Suárez, cuando el proceso de cambio parece más cercano. Dada la importancia de los cambios políticos surgidos después del 1975, Berenguer (1998a: 11) recalca que durante este período la *mediación histórica* poseerá una evidente influencia sobre la psicosocial y la estética, y esta teoría se puede

aplicar también al desarrollo del Teatro Independiente que se vio condicionado por las circunstancias históricas, sin saber superarlas del todo.

El balance de la Transición en la cultura resulta bastante contradictorio. Por un lado, historiadores como Fusi se pronuncian de manera muy positiva sobre el período. Desaparece el Ministerio de Información y Turismo, se cierran o venden los periódicos pertenecientes al Estado (*Arriba, Pueblo, El Alcázar*). Como indica Fusi (1999: 150), en 1977 había ya unos setenta diarios que tiraban en torno a los dos millones de ejemplares. El mismo cambio sufrió la radio y la televisión. Termina el monopolio de Radio Nacional, se autorizan radios nuevas. En 1976 se produce el inicio formal de la desaparición de la censura. Por el otro lado, hay que reconocer que la aparente prosperidad se veía todo el tiempo en la sombra de la herencia de la cultura franquista. Como comenta Muñoz Cáliz, «pronto se esfumaron las esperanzas de que, una vez desaparecida la censura, saliera a la luz un arte literario de calidad que habría permanecido oculto durante la dictadura» (Muñoz Cáliz, 2005: 410). Muchos de los sectores se sintieron frustrados. J.C. Mainer (1994: 123-124) habla incluso de la existencia de un «síndrome de Estocolmo» que en el teatro se reflejó en la existencia de una serie de creadores que, aunque presenta ya el sistema democrático, seguían en oposición al régimen.

En esta situación se encontraron varios de los grupos independientes, que no parecían hallar un lugar la nueva realidad socio-política. Los grupos, anclados todavía en la idea de lucha contra el sistema, se sintieron abandonados y empezaron a organizarse para defender su estatus dentro del nuevo panorama. Así, en esta etapa lo vital resulta ser una buena organización para no desaparecer en las posibilidades que el nuevo entorno genera. Las reivindicaciones económicas constituyen un tema central en esta fase. Todos los grupos aspiran a la estabilidad, que aunque debería estar al alcance, parece cada vez más lejana. A pesar de crear varias Asambleas, emprender Semanas y Festivales, no se encontraba salida posible que satisficiera tanto a los propios grupos, como a la Administración y también al público. Una vez más salen a la luz la indefiniciones y limitaciones del movimiento arrastradas como consecuencias de la inestable legalidad, vicios y virtudes internas que se plantaban a la hora de cada producción.

Desde 1977 se intensifican las mediaciones para ofrecer una alternativa al desarrollo del Teatro Independiente. Como tres vías posibles que se pueden tomar en el futuro, se habla, por un lado, de creación de grupos estables, por el otro, de ligazón a proyectos políticos de partido, o, finalmente de definitiva profesionalización independiente. Sin embargo, el panorama cultural y político empieza a cambiar bastante rápido. Llega la década de los ochenta y con ella un proceso de normalización. La victoria del PSOE en 1982 significa para el teatro mayores recursos y creación de nuevos centros escénicos (Centro Dramático Nacional, Centro Nacional de Tendencias Escénicas, Compañía Nacional

del Teatro Clásico). Las iniciativas del gobierno central tienen también su respuesta en las decisiones de las Autonomías, que empiezan a establecer teatros autonómicos. Es allí donde más se notará la permeabilidad de relaciones entre el teatro institucional y el independiente y donde muchos de los creadores del movimiento encontraran su manera continuar trabajando. Así, en Galicia, por ejemplo, Manuel Lourenzo o Eduardo Alonso que habían liderado el teatro independiente desde A Coruña y El Ferrol serán los principales impulsores del Centro Dramático Galego. Lo mismo ocurrirá con el Centro Andaluz de Teatro, el Centro Dramático Catalán y otros tantos. Estos centros se aplicaron en proteger a sus autores e intentaron defender a sus compañías estables con políticas muy dispares, que en muchas ocasiones ponían la calidad escénica por debajo de la promoción de la lengua. De esta forma, en ocasiones, los antiguos componentes de la lucha independentista se encontraron doblegados a los intereses nacionalistas o regionalistas de su tierra.

A falta de una solución «modelo», diferentes colectivos adoptan diferentes formas de sobrevivencia. El TEI se transforma en un grupo estable Teatro Estable Castellano (que irá desapareciendo a partir del año 1983); Ditirambo, Teatro Libre, Tábano y El Búho perviven algún tiempo luchando contra las dificultades, o dan paso a otras empresas como la del Gayo Vallecano, que también tuvo una vida muy limitada y desaparecerá a principios de 1984. Las que mejor se adaptan serán las compañías catalanas, como Els Joglars o Els Comediants, apoyadas por el gobierno autonómico<sup>13</sup>, que en los años 1980 y 1990 formarán parte de un nuevo movimiento de renovación de la escena visual española, aunque en su andadura se alejaron del espíritu que le guió en el principio de su trayectoria.

Los demás grupos se convierten en colectivos de muerte anunciada. Al no poder encontrar una solución satisfactoria, el movimiento se ve condenado a un declive causado por la disolución de sus componentes. De esta forma, se cierra el círculo y se establece un paralelo entre la necesidad de apoyo financiero que el Teatro Independiente manifestaba en la década de los setenta, y el apoyo en los ochenta que, a pesar de que fuera concedido, fue ineficaz para mantenerlo con vida.

Las causas de la crisis del Teatro Independiente son varias. Entre ellas Guillermo Heras (2003: 180) señala los problemas político-administrativos que divide en tres grupos. Primero las dificultades a la hora de las relaciones con la Administración, subvenciones, inserción de su trabajo en la implantación de un Estado democrático. En segundo lugar, problemas profesionales que venían centrándose en las delimitaciones y funciones del profesional del teatro independiente, su relación con la estructura general del mundo sindical, su preparación técnica y formación ideológica, relación con la

---

<sup>13</sup> Generalitat resultó ser más generosa en el apoyo a la creación contemporánea que los otros gobiernos autonómicos y los teatros públicos se convirtieron en lugar abiertos a la experimentación.



estructura comercial. Por último, los problemas legales que se definían en la lucha contra la legislación vigente, lucha contra la censura y el control. Heras añade también un buen número de dificultades internas que condicionaron de manera importante la continuidad del TI. Enumera, sobre todo, la falta de análisis del teatro como práctica significativa, inscrita por tanto en el terreno de las instancias ideológicas. Apunta también la continua confusión creada entre práctica artística y práctica política. Otro de los condicionamientos se hallaba en el origen de clase primordialmente pequeño-burgués de los miembros de los grupos y en consecuencia su ambigüedad. La falta de investigación del teatro como una práctica específica era otro de los problemas que dificultó y delimitó el desarrollo del movimiento. Finalmente, de gran importancia resultó ser también la precaria situación económica que convirtió en hábito la falta de rigor en el planteamiento del sistema de producción.

De esta forma, el Teatro Independiente se convirtió en una actividad menor dentro del panorama general de la escena española y cada vez más se hacía patente que había de cambiar de orientación. Así, como primer recurso, se concentró de forma más acusada en Madrid. Después tuvo que profesionalizarse. Estableció una especie de red de salas a partir de los locales de centros culturales. Con ello ganó en presencia, pero también en ambigüedad. Esta ambigüedad, no aceptada ni por la Administración ni por el público, llevó a la muerte del TI. César Oliva describe este hecho de la siguiente manera:

La evolución del Teatro Independiente en estable se advirtió de forma clara cuando el equipo de Juan Margallo se instaló en un viejo cine del barrio madrileño de Vallecas, lo cual suponía un paso adelante en cuanto a posibilidades técnicas y comodidad de asientos. Esta iniciativa significaba el asentamiento de una compañía que había asumido como propia la experiencia del teatro independiente. Muy pronto más grupos intentaron la nueva forma, no sólo de organizarse, sino también del concepto de compañías. Sin embargo, la experiencia de algunos tuvo un corto recorrido, porque los espectáculos allí montados no resistieron la competencia de quienes empezaban a contar con mejores subvenciones para sus obras (Oliva, 2004a: 78).

Otra vía del TI, para reciclarse durante la Transición fue la filtración en el teatro profesional. Algunos directores que trabajaban ya dentro de los teatros oficiales, decidieron integrar en los repartos comerciales a esos nuevos intérpretes, que provenían del TI. Si para actores el proceso de unificación fue relativamente simple, para los directores acabó por convertirse en una misión bastante complicada. Muchos no lograron quitarse el marco independiente y no fueron admitidos en las escenas del país, en consecuencia, sus nombres desaparecieron muy pronto de las carteleras.

Resulta complicado establecer una fecha concreta de la muerte del Teatro Independiente. Varios autores indican, como Juan A. Hormigón, el año 1976. Fermín Cabal también ubica la crisis entre los años 1976 – 78:

Durante estos años 76 al 78,[...] el conjunto del movimiento del Teatro Independiente se ve sacudido por una crisis que nos ha obligado a todos a replantearnos profundamente nuestro trabajo. Las nuevas condiciones de la transición de la democracia afectan de muchas formas a la producción de los espectáculos. Creo que se manifiesta entonces el agotamiento sobrellevado durante muchos años de trabajo en condiciones penosas y el deseo de modificar esta situación. En ese momento todo el mundo alza la vista hacia teatros estables, se pone en cuestión la itinerancia, se demanda una mayor exigencia artística, una mayor formación profesional... (Cabal y Santos, 1985: 99).

Siguiendo la cronología propuesta por Fernández Torres, se puede situar la desaparición del Teatro Independiente en las Conversaciones de El Escorial (mayo 1980), donde se acuerda el retorno a las utopías ilustradas, insistiendo en la existencia de un teatro con el valor cultural, estético y social del teatro frente al teatro-mercancía. De esta forma, una vez establecida la normalidad democrática el Teatro Independiente abandona la oposición y empieza establecer su posición dentro de las estructuras oficiales creando un nuevo paradigma teatral.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Resulta importante señalar que el Teatro Estable Castellano, descendiente del TEI, firmará estas declaraciones junto con el Colectivo Margen, A-71, Compañía Adrià Gual, Roba Estesa, Centro Dramático de Badajoz, Troula, Cómicos de Legua, La Carátula, Ditirambo, Gayo Vallecana, Caompañía de Acción Teatral, Espolón del Gayo, Sala Cadarso, Tábano, Teatro Libre, Teatro Estable Navarro, Teatro del Matadero, Teatro del Mediodía, Esperpento, Teloncillo, La Frasca, Cooperativa Denok, Antonio Malonda, Manuel Llanes Barrios, Manu Pérez Aguilar, Luis Vera, Moisés Pérez Coterillo.

## **2. TEATRO ESTUDIO DE MADRID (1960 – 1969).**

### **2.1. Referentes y modelos de enseñanza.**

El nacimiento del Teatro Estudio Madrid tiene lugar en un momento de la historia del teatro muy significativo. Coincide con la ola renovadora teatral de los años 1960, que además de importantes cambios en la poética teatral, trae una nueva forma de entender el papel del actor en el hecho teatral. La renovación nace como reacción frente al dominio de las poéticas realistas en la cultura occidental, y, siendo a la vez deudora del proceso de renovación escénica de las primeras décadas del siglo XX, trae en la materia del teatro grandes cambios en la manera de entender y acercarse al fenómeno de la creación teatral. El empuje principal vino por el cambio de entendimiento de los códigos teatrales, que se convierten en más dinámicos y abiertos, y sobre todo, por la valoración de elementos hasta ahora considerados secundarios. Óscar Cornago Bernal resume las causas de este auge de nuevas formas de aproximación al teatro en dos órdenes:

(...) por un lado, la renovadora práctica escénica que interrumpió en el mundo occidental a finales del siglo XIX, que conoció en el período de las vanguardias históricas uno de los momentos del esplendor, y que terminó de consolidarse durante los años sesenta; por otro, el desarrollo paralelo de una forma distinta de entender y analizar el funcionamiento de la cultura iniciado, entre otros focos, por las teorías del Círculo de Praga y continuando a través de un nuevo período formalista en torno a los años sesenta, que se concretó en la corriente estructuralista y su posterior evolución (Cornago Bernal, 2011: 21).

La aplicación de la semiótica permitió desarrollar un concepto más amplio del texto artístico y sobre todo, reveló la especificidad del teatro como lenguaje artístico. Nace así una nueva condición del signo teatral con su peculiar sistema de comunicación escénica, que demuestra un complejo proceso de la puesta en escena a través de la representación. Este modo de pensar vuelve a situar en primer plano el problema de la forma, o mejor dicho, la necesidad por presentar el trabajo teatral a través de una profunda reflexión sobre las formas y la capacidad de comunicación de la propia estructura. En consecuencia, se dio paso a un nuevo medio de expresión construido a partir de unos códigos que se encontraban fuera de la obra literaria.

Dentro de las variaciones de modos de entender y construir la comunicación escénica se pueden apreciar diferentes cambios, entre los cuales dos parecen ser los más significativos. Por un lado, el cambio de poéticas teatrales, que viene dado sobre todo como respuesta al realismo. Por el otro, cambios estructurales, sobre todo cambio de jerarquía (redefinición de la figura y función del director,

autor dramático, escenógrafo, actor) a base de la cual se han creado diversos modos de entender la puesta en escena, según las relaciones establecidas entre el drama y el teatro.

La primera perspectiva del cambio se desarrolla como consecuencia de la década anterior a los años 1960, dominada por la poética socialrealista, caracterizada por el pensamiento existencialista. Bajo las siglas realistas se intentó transformar la realidad por medio de un arte trascendental y comprometido con las clases sociales más débiles económicamente. Sin embargo, pronto resultó que esta estética, además de no triunfar ante la ostentación de la sociedad capitalista de consumo, encerró el lenguaje artístico en límites que obstaculizaban la evolución de la imaginación creadora y la búsqueda de nuevas formas. La evolución cultural del Occidente, a la que se añaden los conflictos bélicos, obligaron a mirar de otra forma las concepciones de la creatividad artística. Frente a esta situación, surgían nuevas respuestas realistas que reflejaban la crítica social que manifestaba la desorientación y el desasosiego que se estaban viviendo en la sociedad. Así empieza una discusión social, ideológica y artística que da lugar a diferentes concepciones del realismo: desde un realismo naturalista hasta el realismo formalista propuesto por Brecht. Pasada la década del reinado realista ortodoxo, comienza un dinámico y crítico proceso de reivindicación de los postulados, que para muchas figuras de la Vanguardia sirvió como punto de partida para el desarrollo de nuevos códigos.

La segunda perspectiva tiene su inicio en las evoluciones estructurales que se ven desarrolladas por diferentes maneras de entender la puesta en escena, dentro del complejo proceso de creación y comunicación de la obra teatral. Hasta este punto, en muchas ocasiones se observaba una frecuente identificación de la obra teatral con el texto dramático, tanto en el terreno práctico como en el teórico. A partir de los años 1960, el fenómeno teatral dejó de equivaler a un único modelo de comunicación a partir de la puesta en pie de un texto dramático, y evoluciona de forma explícita hacia una concepción del teatro como fenómeno plural que abarca muy diferentes tipos de funcionamientos estéticos. Paralelamente a este proceso de renovación y, sin duda ninguna, como su consecuencia directa, los conceptos que limitaban la idea teatral se vieron forzados a una redefinición. Así, la idea de dramaturgia adquiere una nueva proyección, y la idea de montaje empieza a cobrar un antes no visto protagonismo. El estudio del texto dramático, la documentación en torno al contexto histórico y social en que se gestó, la discusión relativa a la lectura que había que llevar a escena y la elección de los medios formales más adecuados para ello, pasaron a integrarse como aspectos fundamentales en la construcción teatral.

El trabajo teatral, considerado hasta ahora como un mero instrumento en manos del autor o director, pasa a jugar el papel esencial en el proceso de la comunicación teatral. El nuevo movimiento renovador empezó a rechazar un texto fijo, previo al montaje, para dotar de mayor creatividad el

proceso de construcción escénica y al mismo tiempo conceder más libertad creativa con pleno derecho artístico. En el área de estos cambios, podemos enumerar sobre todo: la independencia entre el drama y el teatro, la emancipación de la puesta en escena, la nueva escritura dramática, la redefinición de la figura del director y la figura del actor. Cornago Bernal describe estos cambios de la siguiente manera:

El director se presentaba como creador de un espectáculo; el escenógrafo, adoptando igualmente la postura creativa que exigía un entendimiento más amplio del proceso de dramaturgia, se distanciaba de la tradicional imagen del decorador, para presentar su labor como un trabajo específico de creación de un espacio teatral; el actor se rebeló contra su imagen de instrumento en manos de un autor o director, para defender el aspecto original de la creación; el compositor exigía un espacio propio para su labor; finalmente el autor dramático que quiso integrarse en los nuevos sistemas teatrales tuvo que concebir su obra como un elemento más que debía ser integrado en un producto total que reivindicaba una especificidad y autonomía propias (Cornago Bernal, 1999a: 189).

Dentro de estos paradigmas, la investigación alrededor del trabajo actoral fue el espacio que más reformuló la poética global del teatro y también su sentido social y político. Sin embargo, esta evolución empezó mucho antes. La revolución en la concepción del actor se remota a los creadores de principios del siglo. El personaje clave y definitivo que pone rumbo a la figura del actor dentro de la creación artística, es Konstantin Stanislavski y su Sistema, que hasta hoy en día se considera como referente teórico y práctico de la formación actoral.

Stanislavski rechazó la interpretación como reproducción de la realidad exterior, luchando de esta forma, contra toda la falsa teatralidad. Una de sus grandes aportaciones al trabajo de la creación del actor es el estudio del texto. Como circunstancias previas a la hora de preparar la obra Stanislavski introduce el análisis de mesa del texto que equivale a un largo período de reflexión sobre la obra, revelando la mayor cantidad de referencias posibles que rodean al personaje, incluyendo su contacto con el medio ambiente, y sus relaciones con los otros personajes. En su exploración de la verdad interior el maestro ruso proponía un sólido estudio psicológico del interior del personaje para poder encarnarlo en el escenario. Stanislavski luchaba por el realismo, pero rechazaba el método naturalista de reflejar la realidad. Su objetivo era la unión entre el cuerpo y el alma, para estimular un estado en el cual la propia naturaleza humana provocase un proceso creativo subconsciente. De esta suerte, la tarea principal del actor no era representar únicamente el personaje en sus manifestaciones externas, sino sobre todo recrear en el escenario su vida interior, adaptando sus propios sentimientos y dedicándole los elementos orgánicos de su propia alma.

En una de sus últimas fases de la investigación, a finales de los años veinte, Stanislavski fundó el concepto de «acciones físicas»<sup>15</sup>, que se convirtió luego en una de las innovaciones más aplaudidas

---

<sup>15</sup> El método de acciones físicas fue desarrollado durante los ensayos de *Tartufo* de Molière (estrenado en 1939, ya después de la muerte del director) y relacionado detalladamente por Toporkov, W.O. (2007) [1950].

por sus seguidores. Lo que cambiaba este concepto en el Sistema es el punto de partida para la búsqueda de la verdad interior del personaje. El verdadero «yo soy» ya no es parte de los sentimientos y recuerdos, ni sesiones de lectura de texto, sino de las improvisaciones de los actores. Según Jerzy Grotowski<sup>16</sup>, la muerte le impidió a Stanislavski desarrollar plenamente la teoría de acciones físicas. Aun siendo así, este método despertó y sigue despertando gran interés por sus posibilidades: «una vez desgajadas del personaje y de la dimensión realista cotidiana a las que él las limita en sustancia, las acciones físicas sentaban las premisas técnicas para la total autonomía creadora del actor» (De Marinis, 2005: 27).

En su búsqueda de la renovación del papel de actor, Stanislavski creó en 1905 también, junto a Meyerhold, el Teatro Estudio. El Teatro Estudio fue probablemente el primer laboratorio teatral que se conoce, con el claro objetivo de investigar nuevas formas teatrales. La investigación abarcó, además de la interpretación de los actores, también áreas de escenografía, pintura, literatura y música. Sin embargo, la escuela de Stanislavski se cerró muy pronto. El maestro ruso explicaba que el fracaso de la escuela venía de la decepción al querer aplicar nuevos métodos a actores educados en viejos sistemas. Aunque Stanislavski no llegó a desarrollar su laboratorio, el modelo de una escuela de investigación teatral, en muchas ocasiones unido a una compañía de teatro, volverá a resucitarse con el Group Theatre en los años treinta con actores de la compañía de Stanislavski, para luego consolidarse con gran éxito a partir de los años 1950 y 1960.

La herencia de Stanislavski es uno de los legados más importantes de la escena teatral del siglo XX e influyó en las principales corrientes que han marcado el arte del teatro. Gracias a los avances del maestro ruso la interpretación teatral empezó a entrar en un proceso de búsqueda de veracidad, que no fuera imitada, sino realmente sentida y vivida. Sin embargo, la teoría de Stanislavski no cuajó entre las grandes figuras de sus coetáneos. Lógicamente, sus acusaciones de falsedad teatral y mal trabajo actoral, no fueron bien recibidas al principio. Donde sí germinaron con mucha fuerza, fue entre las vanguardias estéticas y políticas de los años 1960. La nueva aplicación del Sistema de Stanislavski trajo consigo también la discusión en cuanto a la profesión de actor y su plano moral. De esta forma, la figura del actor dejaba de considerarse un instrumento escénico, para convertirse en un individuo que forma parte de una realidad social concreta. Esta revalorización de la figura del intérprete cambió la concepción de la interpretación en una presentación del propio actor y su proximidad con el espectador

---

<sup>16</sup> Grotowski conoció el método bastante temprano y ya en 1954 publicó un amplio y completo estudio dedicado a las acciones físicas (Grotowski [1954]), que luego se convirtieron en una fuente de inspiración de su trabajo. Más adelante en su carrera Grotowski en varias ocasiones hacía referencia a Stanislavski, e incluso en los años noventa declaraba directamente: «byłem zawsze uczniem Stanisławskiego i [...] nic się pod tym względem nie zmieniło. Po prostu zacząłem moją drogę tam, gdzie Stanisławski ją skończył, ponieważ zmarł» (Grotowski, 1992: 21). Traducción de la autora: «siempre fui discípulo de Stanislavski y [...] en cuanto a eso no ha cambiado nada. Simplemente, empecé mi camino donde Stanislavski lo terminó, porque había muerto».

y definió la búsqueda que realizaban las nuevas vanguardias teatrales, tal y como lo explica Cornago Bernal:

[...] personaje y actor se convertían en dos polos opuestos de un mismo eje que apuntaba a dos modos diversos de recibir y entender la comunicación teatral, según se diese prioridad a la transmisión de una información o la expresión de una emoción. La historia de la renovación escénica del siglo XX puede ser entendida como la evolución del primer polo al segundo, desde una aproximación semiótica y estructuralista que buscaba la atribución de significados a cada signo de manera unívoca hasta una concepción fenomenológica, emocional y sensitiva (Cornago, 2011: 183).

Los años sesenta trajeron una nueva discusión en torno al Sistema del maestro ruso, interpretándolo como una vía de la búsqueda de la verdad humana y una forma de mostrar autenticidad. Varias escuelas del mundo empezaron su adaptación y transformación. Una de las variaciones más famosas, es la americana, que denomina el Sistema como Método para diferenciarlo de las teorías directas del maestro ruso. El modelo americano fue, sin duda ninguna, una de las referencias más importantes para la creación del Teatro Estudio de Madrid.

Aunque haya muchos instructores, directores y actores que contribuyeron en el desarrollo del Método en EE. UU., tres de los reconocidos profesores son los responsables de su éxito mundial: Lee Strasberg, Stella Adler y Sanford Meisner. Los tres trabajaron juntos en el Group Theatre durante los años treinta, pero cada uno de ellos hacía hincapié en diferentes aspectos del Método. Mientras que Strasberg representaba la aproximación psicológica, Adler prefería el acercamiento sociológico y, en cambio, Meisner se centraba en el comportamiento. Lo que les unía a todos y a la vez conectaba con el Sistema de Stanislavski, era la necesidad de ver al actor «[...] as a complex psychological being who generated layers of meaning on performance which lie beyond easy comprehension [...]. Hence, 'Method acting' emerged as a technique that drew from Stanislavsky's emphasis on the craft of acting, and accentuated working on a role that called upon then actor to build from his or her personal life and political ideas» (Hodge, 2000: 130).

El Método evolucionó a partir de las técnicas y procedimientos conjuntos de ensayo, desarrollados por los actores del Group Theatre, proporcionando a la compañía una base teórica y práctica que difería considerablemente de la forma de actuación propuesta por el teatro americano de aquel entonces. Se considera que El Group Theatre hizo una contribución permanente a la vida teatral americana: «lograron fundir los elementos técnicos de su propio arte con la materia espiritual y emocional de su propio yo. Y lo lograron porque, aparte de sus auténticos caracteres y hábitos, estaban preparados en virtud de la educación de su trabajo antes y durante los ensayos» (Hethmon, 2004: 24). Después de varios años juntos, Strasberg (Actor's Studio), Adler (Stella Adler Conservatory) y Meisner

(Neighborhood Playhouse) empezaron sus carreras por separado, avanzando sus propias versiones del Método.

Lee Strasberg comenzó una larga carrera en el Actor's Studio de Nueva York en 1949, convirtiéndose a los dos años en su director artístico. La vocación pedagógica de Actor's Studio, lo convirtió en uno de los principales impulsores de lo que se conoce como el Método. Los dos terrenos donde, según Lee Strasberg dice en *Un sueño de pasión*, efectuó sus descubrimientos de mayor importancia fueron esos en los que Stanislavski no había incursionado: la improvisación y la memoria afectiva. El eje del trabajo de Strasberg fueron los procedimientos que pudieran permitir al actor la recreación de las emociones que están en su interior para poder expresarlas de la forma más efectiva posible. El propio Strasberg lo define de la siguiente manera: «[...] la naturaleza fundamental del problema del actor: la habilidad del mismo para crear en forma orgánica y convincente, mental, física, y emocional, la realidad dada que requiere el personaje en la obra; y expresar esto de la forma más vivia y dinámica posible» (Strasberg, 1990: 75).

El segundo de los profesores de la mítica Group Theatre, Sanford Meisner, se unió a Playhouse en 1935 y trató de desarrollar la técnica que insistía en un comportamiento veraz y creíble en el escenario. Para ello, y partiendo de los postulados de Stanislavski, se centró en la utilización realista de la imaginación y la creatividad del intérprete. Para acercar al actor a su comportamiento orgánico y al uso de sus impulsos, propuso como base de la actuación la realidad del «hacer». Su técnica se centraba en ayudar a los alumnos a llegar a su interior y poder expresarlo, tal y como explica en su famosa frase: «To live truthfully under given imaginary circumstances» (Neighborhood Playhouse, en línea). Esta frase, repetida tantas veces por Meisner, va a ser luego el eje del trabajo de William Layton y por consiguiente el lema del Teatro Estudio Madrid.

Como ya se puntualizó anteriormente, tanto las teorías de Strasberg como las de Meisner, llegaron en un momento muy especial en la historia del teatro. La atención que se presta al arte del actor y su técnica de trabajo desde principios del siglo XX se vincula estrechamente con la natural evolución de institucionalización de la sociedad, iniciada a finales del siglo XVIII. A partir de este momento la organización social empieza a entrar en nuevos registros de emancipación y la profesión actoral no está fuera de este circuito. Dentro de este desarrollo, los años 1960 incrementan aún más el culto a la figura del actor, que se convertía en todo: intérprete, cabecera de cartel, estrella, director. El Método y su nueva «religión» supusieron una corriente renovadora sobre la ética del actor; sobre el sentido de su trabajo, incluso sobre el papel que en la vida le corresponde representar. Esta nueva actitud hacia el trabajo actoral sobrevoló las conciencias de los profesionales europeos y americanos, y cambió la visión de varios profesionales. Si todas estas teorías conmocionaron el teatro europeo y



sorprendieron a los jóvenes de la escena americana, no es difícil de imaginarse, lo que supusieron para el arte dramático español, que en este momento se encontraba en un estancamiento visible.

España empezó muy tarde su andadura en la reforma de la interpretación teatral. Esto se debe sobre todo, al hecho de que, en general durante varios años, la enseñanza teatral fue considerada menos importante y en comparación con el resto de los países europeos, las escuelas de teatro españolas prácticamente fueron inexistentes. Basta una rápida comparación de la historia de la enseñanza teatral mundial y la española para darse cuenta del enorme retraso que llevaba el país en esta materia.

Las primeras escuelas de arte dramático aparecen en Europa en el siglo XVIII.<sup>17</sup> En España los jóvenes adeptos del arte teatral tuvieron que esperar hasta el año 1830, cuando el 15 de julio bajo la dirección de Francesco Piermarini, se inauguró el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina. En 1911, por Real Decreto de 11 de octubre, se promulga el reglamento del Real Conservatorio de Música y Declamación, estableciéndose para la sección teatral las enseñanzas oficiales de Declamación Práctica, Indumentaria, Historia de la Literatura Dramática, Esgrima y Solfeo. Este reglamento y sus enseñanzas permanecen vigentes hasta la Segunda República. La segunda escuela dramática se crea en Cataluña en 1913, con la fundación de la Escola Catalana d'Art Dramàtic (ECAD), dentro del marco del Conservatorio del Liceu que, desde 1837 (Liceo Filarmónico-Dramático de Montsió), ya contenía disciplinas dramáticas. En 1927 esta institución pasa a llamarse Institut del Teatre.

Mientras tanto, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX aparece un gran movimiento reformador en el teatro y la docencia dramática alcanza estudios universitarios. En las ciudades europeas y norteamericanas se establecen las más importantes universidades teatrales que marcarán los pasos a seguir para los demás.<sup>18</sup>

Si en 1911 la fundación de Departamento de Declamación era un hecho de bastante importancia para la época, su existencia como una especie de apéndice de la música, confirma la débil posición del teatro en la cultura española. En el ensayo de Federico Sospaña Ibañez *Historia crítica del Conservatorio de Madrid* (1967), se ve claramente el camino largo y complicado que tuvo que pasar la enseñanza teatral para finalmente tener su propio espacio universitario de aprendizaje. Hay que esperar más de 120 años, hasta el 11 de marzo de 1952, cuando por medio de un decreto, la sección

---

<sup>17</sup> En 1779 se funda Saint-Petersburg State Theatre Arts Academy y en 1795 en París fue fundado el Conservatoire.

<sup>18</sup> En 1819 se funda The University of Music and Performing Arts en Viena, en 1878 se funda Russian University of Theatre Arts en Moscú, en 1884 en Nueva York se funda American Academy of Dramatic Arts y 1904 se funda el Royal Academy of Dramatic Art en Londres.

de Declamación del Real Conservatorio pasa a denominarse Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza y se separa definitivamente del Real Conservatorio de Música.

Como indica Miguel Medina Vicario, a falta de un centro de formación moderno, la profesión teatral en España vivía de espaldas a los grandes cambios que pasaban fuera de la Península. Se veía muy claramente que el desarrollo teatral necesitaba una rigurosa sistematización:

Poco o nada se atendió ni entendió la formación teatral entre 1939 y 1975. Las gentes faranduleras, sin perder su pelo de viejos cómicos, llegaban hasta los escenarios por caminos muy diversos y pintorescos, pero siempre asentados en el esforzado autodidactismo. Pocos eran los que fijaban su mirada en la RESAD de Madrid o en el Instituto del Teatro de Barcelona, puesto en marcha en 1913. La profesión teatral vivía de espaldas a las disciplinas que de forma rigurosa se impartían con excelentes resultados en toda Europa (Medina Vicario, 1989: 136).

Esta escasa tradición de los estudios de arte dramático en España provocó que el teatro se quedara muy lejos del nivel de otros países europeos. Desde los años sesenta empezaron los debates e ideas para convertir a las escuelas superiores de arte dramático en centros de rango universitario, pero el proceso fue muy lento y con pocos resultados. Se intentó inútilmente, según Medina Vicario, remediar la situación. La RESAD y el Institut del Teatre intentaron introducir nuevos planes de estudios. Había ideas de crear un Centro de Estudios Teatrales, que podría abarcar especialidades de escenografía, marionetas y danza, en tres ciclos. Los dos primeros de cinco años en total (primero equivalente a una carrera universitaria, segundo, llamado «Artes de espectáculo y comunicación» a modo de licenciatura) y el tercero de doctorado. Se proponía que los conservatorios tuvieran una correspondencia, dentro de la enseñanza media, y que los centros de enseñanza dramática se sustituyeran por centros de estilo universitario. Sin embargo, nada más pasar por los despachos de los ministerios, todos estos proyectos fueron rechazados o ahogados por la burocracia. Los intentos de cambio por parte de pocos profesionales como Hermman Bonin, Francisco García Pavón o Ricardo Doménech, se encontraron con respuestas por parte del Ministerio de Educación y Ciencia en las que se consideraba como falta grave la conducta contraria a los Principios Fundamentales del Movimiento nacional por «olvido de sus deberes y participación de en actividades que implican una deslealtad al juramento prestado» (Medina Vicario, 1989: 136) y amenazas de separación del servicio o suspensión de funciones.

En 1963 en las páginas del *Primer Acto* los profesionales de teatro emprendían una batalla por el futuro de la formación teatral. Por un lado estaban personas como F. García Pavón, J. Sánchez Pedreño, A. Sastre y J. Monleón que denunciaban entre otras cosas la falta de preparación de los futuros adeptos a actores. En «Diálogos de Primer Acto» (Sánchez Pedreño, 1963: 4-9) García Pavón

se queja de que a los alumnos de la Escuela no se les exige ningún título previo, por lo que muchos no tienen ni el conocimiento básico en literatura y teatro, y muchos ni siquiera han estado en un teatro. De este modo, en la RESAD aparecían desde la persona más humilde, totalmente iletrada, al universitario. El problema, según los críticos, estaba en que el Estado español no se ocupaba del teatro. El teatro ha sido un fenómeno popular que ha surgido y vivido por sí solo, considerándose cosa de cómicos y danzantes que merecían muy poca atención. La aspiración de García Pavón era que la Escuela de Madrid se convirtiese en una Facultad universitaria, una Facultad de arte, donde estuviesen el Conservatorio, la Escuela de Bellas Artes, la Escuela de Artes y Oficios y la Declamación. Sin embargo, los profesionales eran conscientes de que esta aspiración no se iba a materializar, ya que las leyes de enseñanzas artísticas se modificaron muy poco en un sentido sustancial. El problema se acumulaba como siempre alrededor del dinero. Según Pavón, el profesorado estaba tan mal retribuido, que teniendo en cuenta que la mayor parte de los profesores eran actores, no les compensaba abandonar la profesión de actor para dedicarse a este trabajo docente, por el que cobraban mucho menos que «cualquier obrero de cualquier especialidad». Sin embargo, no sólo los profesores tenían problemas de dinero. Los alumnos para acceder necesitaban una suma importante, y como las ayudas y becas eran pocas y de escasa cuantía, el estudiar en la Escuela era una especie de lujo para quienes creían que iban a formarse para mejorar su vocación. De ahí que la conclusión de los críticos sea muy contundente: sólo el Estado puede acometer adecuadamente la formación del actor. De ahí que, para que la Escuela de Arte Dramático cumpliera con eficacia total su cometido, se necesitaba una verdadera revolución estatal.

Otra opinión tenía sobre el tema Gonzalo Torrente Ballester.<sup>19</sup> En el mismo número de *Primer Acto*, en su artículo «La política teatral», expresaba sus ideas de que el Estado debe dar facilidades, pero nunca dirigir, emprender y promover: «El teatro es un negocio. Lo fue siempre –bueno o malo– y –bueno o malo– seguirá siéndolo. Pedir remedio al Estado cuando las cuentas no salen revela solamente que algo marcha mal en la relación espectáculo – público. Y el remedio de Estado no hace más que falsear la realidad económica de la situación» (Torrente Ballester, 1963: 10). Según Torrente, toda esta situación se debe a la crisis del teatro español, que en la opinión del escritor es mucho más grave de lo que se esperaba. Desde su punto de vista, la causa de este estado es doble. Por una parte, en el seno de la sociedad española no ha surgido aun el dramaturgo que la exprese, y por otra parte, hay barruntos de que esta sociedad no desea que nadie le diga la verdad ni está dispuesta a tolerarla. Para el gusto del escritor, en este contexto la misión del Estado debería reducirse a la de conservar y sostener las instituciones teatrales antieconómicas, que por necesidad social y por decoro, cultivan un

---

<sup>19</sup> Resulta importante señalar que Torrente Ballester, vinculado con el diario *Arriba*, representa aquí las ideas de varios de los intelectuales falangistas en España.

teatro arqueológico o pedagógico, del mismo modo que el dinero público remedia o refuerza catedrales o lienzos. Según el escritor, a nadie se le ocurriría pensar que la promoción de un nuevo estilo arquitectónico debería corresponder al Estado, ni tampoco el sostenimiento de un negocio. Siguiendo esta lógica, Torrente mantiene que en caso de nuevos fenómenos teatrales, la promoción y sostenimiento corresponden a los particulares y que el Estado tan sólo debería dar facilidades de orden económico y en otros órdenes como la rebaja de impuestos y del coste de los viajes.

Pese a variedad de opiniones, las soluciones no llegaron pronto y aún en 1976 Miguel Medina Vicario resumía la situación de esta forma:

[...] el Arte Dramático español, pese a muchos esfuerzos realizados hasta el momento, no ha conseguido todavía su inclusión dentro de los estudios universitarios. Su instrucción (4 años en Barcelona y 3 en Madrid) se imparte a nivel de escuela especializada, sin terminar de encajar en la estructura nacional de estudios superiores. Así, las escuelas oficiales en Madrid y Barcelona se encuentran limitadas en grado sumo: falta de medios económicos, desligadas del panorama universitario, con un cuadro menguado de profesores no siempre a la altura de las circunstancias, secas de tradición, y ni siquiera amparadas moralmente por la mayoría de los profesionales que no en pocas ocasiones ven en estos estudios una limitación y castración a las naturales dotes del fruto del actor, estos dos centros se envuelven en un empobrecido medio cultural y artístico que el buen saber y excelente voluntad de algunos de sus integrantes no consiguen romper (Medina Vicario, 1976: 277).

Desgraciadamente la situación no ha evolucionado mucho, basta con decir que no es hasta 1990 cuando se aprueba la Ley Orgánica de Organización General del Sistema Educativo (LOGSE), donde se especifica que los estudios de arte dramático pasan a ser estudios de rango universitario, primero equivalentes a diplomatura y, más tarde, equivalentes a licenciatura.

En esta situación, se veía claramente que la solución que podría innovar la escena española no iba a venir de parte de los organismos oficiales, estancados en la maquinaria burocrática que impedía un desarrollo ágil. De ahí que, como respuesta a la carencia de posibilidades en el sector público, surgieran iniciativas privadas para la formación del actor, fuera de las estructuras del Estado. Sin embargo, las academias privadas, pese a las mejores intenciones se encontraban con la misma dificultad: no había buenos profesores, de una parte, y de otra, el esfuerzo por capacitar a unos intérpretes no encontraba su debida compensación. El régimen, económicamente duro, de temporadas discontinuas, de repartos forzados, a que habían de someterse las compañías privadas, no permitía precisamente ejercer un magisterio con los que empezaban. Las comparaciones con los modelos europeos y americanos eran inevitables. En el sistema italiano, la ley coherente y generosa de protección teatral cumplía una función orientadora para las compañías privadas. En Londres, por ejemplo en el caso de Joan Littlewood y su Workshop que era una especie de teatro – escuela, se agrupaban los jóvenes actores, escenógrafos, directores, autores, más o menos identificados con los supuestos ideológicos y estéticos de Littlewood. José Monleón tenía sobre esto una idea muy clara:

[...] Si Strasberg – Kazan y su famoso Método han sido, más o menos subconscientemente, el señuelo de tantas y tantas escuelas de difícil continuidad, justo es decir que en España tales escuelas han tenido que empezar por plantearse una rebeldía de gran talla ética. Dicho de otra forma: si el trabajo de estos Centros de formación ha estado dirigido en otros lugares por gentes de prestigio en el mundo profesional, cuyo magisterio venía a ser una recomendación para sus alumnos, en España las Escuelas son manifestaciones un tanto desesperadas, en la medida que se saben lejos de la tradición de la mayor parte de nuestras representaciones. Si la escuela de arte dramático es el camino lógico de acceso al teatro profesional, la verdad es que aquí es más bien una etapa de rebelión, en la cual el aspirante a actor se enfrenta con el medio y decide subvertir el tradicional mecanismo de incorporación (Monleón, 1965b: 4).

Después de este breve repaso no es muy difícil notar, que a pesar de las buenas intenciones que había, existían muchas carencias en el tema de la formación del actor en España. La falta en la práctica escénica de una mayor dosis de espíritu investigador sobre las posibilidades expresivas del universo teatral, sobre las relaciones de espectáculo con el público y viceversa, es decir, sobre las formas de participación que pueden crearse mediante la estructura dramática, los recursos técnicos, el modo interpretativo de los actores, la actitud misma del público, hacían que el teatro español se quedara muy atrás por su rutina y su escasa vitalidad.

## **2.2. William Layton y el Método en España.**

William Layton nace en Osoborne (Kansas, Estados Unidos) en el año 1913. La influencia paterna le lleva a estudiar derecho. Sin embargo, Layton no deja su afición al teatro y durante su carrera de derecho actúa en el teatro universitario donde gana el premio al mejor actor del año universitario por su papel de Tusenbach en *Tres hermanas* de Chejov. Después de la muerte de su padre ingresa en una de las escuelas dramáticas más antiguas del mundo la American Academy of Dramatic Arts (fundada en 1884), con la sede en el famoso Carnegie Halls.<sup>20</sup> En 1939 Layton tiene 26 años, se gradúa en la American Academy of Dramatic Arts y empieza a titularse para ser profesor. Empieza también a trabajar en el teatro comercial.

Ante las agresiones desatadas por Alemania en Europa (Polonia, mayo de 1939) y Japón en Asia (China, desde 1937), EE. UU. recruta a sus jóvenes para ingresar en el ejército. Layton se alista

---

<sup>20</sup> Los años pasados allí Layton los recuerda como difíciles. Eran los tiempos de la Gran Depresión. Con diecinueve años Layton tuvo que trabajar de acomodador en un cine para poder pagarse los estudios. Aunque ésta no iba a ser la escuela que le iba a abrir el horizonte teatral, ya que según él era muy tradicional, los años pasados en la escuela resultaron ser, según el propio Layton buenos, sobre todo por el hecho de que su director en aquella época fuera Jelling Her. Para ganar más experiencia en el mundo teatral, entre los semestres Layton decide trabajar en los llamados Summerstock, teatros de una temporada veraniega de repertorio en lugares pequeños, a razón de un montaje por semana.

en la Infantería de Marina y le mandan al Pacífico, donde pasa cuatro años y acaba siendo nombrado General.<sup>21</sup>

Al volver a EE. UU. se une a la escuela del sindicato para los actores profesionales que volvían como soldados: la American Theatre Wing, en Nueva York. Allí toma contacto con Lee Strasberg, que da cursos de dirección en la escuela.<sup>22</sup>

Donde Layton de verdad empieza a estudiar el Método a fondo es en la escuela de Neighborhood Playhouse. Y es entonces cuando conoce a Stanford Meisner. Después de un año y medio de enseñanza bajo la tutela de Meisner, Layton siente haber recibido lo mejor de su formación como artista y le coloca a Meisner en el pedestal del maestro. Según Layton, la sabiduría de Meisner consiste, en que, al contrario de Strasberg, no deja que su personalidad marque a los alumnos, «trata de liberar la individualidad y las diferencias entre un actor y otro» (Alonso de Santos, 1981: 20). Después de haber absorbido las enseñanzas de Meisner, Layton empieza a dar clases como profesor en la American Theatre Wing, donde sigue el camino del Método, dentro de la línea concreta y específica de su maestro.

Pero su problema con el oído viene a cambiar sus planes. La explosión cercana de una bomba que se produjo cuando estaba en el frente, le provocó una sordera al principio leve pero que ahora con el tiempo empieza a molestarle hasta el punto de no poder trabajar.<sup>23</sup> Entonces, para no alejarse del mundo del arte, decide dedicarse a escribir. Aquí es donde empieza su aventura con el mundo hispano. Vuelve a ponerse en contacto con Agustín Penón, un amigo que conoció durante su trabajo en la American Theatre Wing. Penón, catalán de nacimiento, adoptó la nacionalidad norteamericana e ingresó en el ejército en 1945. Penón le invita a Layton a colaborar en la realización de una radionovela para la compañía de cereales Quaker Oats, que se llamó *Don quáquero*. Con ella recorren juntos durante cinco años Sudamérica y Penón tiene la oportunidad de transmitir a Layton su fascinación por el personaje de García Lorca y por la cultura española.

En 1955 Agustín Penón viene a España, en un principio para disfrutar de Granada, pero finalmente decide quedarse más tiempo y comenzar sus investigaciones sobre Lorca y las

---

<sup>21</sup> El tiempo pasado en el frente le cambia a Layton hasta tal punto que a la hora de volver no se puede acostumbrar a la vida normal. De vuelta a casa, todavía con uniforme porque permanecía en reserva, Layton siente que no se puede integrar de nuevo entre la gente que a diferencia de él, no tuvo que sacrificar nada y a los que la guerra no les quitó la juventud. Estas experiencias serán luego reflejadas en la obra *Mambrú se fue a la guerra* que dirigirá con el Teatro Experimental Independiente en 1974. Tanto las cosas que vio y vivió en plena batalla, como el sentimiento de haber perdido los mejores años de su vida, le hacen mirar a todo con desengaño.

<sup>22</sup> Al llegar a este punto, cabe subrayar que Layton no llegó a ser miembro de Actor's Studio, como muchos pensaban, sino su paso por la escuela fue sólo en forma de observador. El único momento cuando Strasberg fue su profesor, fue en la American Theatre Wing.

<sup>23</sup> Layton se somete a seis operaciones, pero incluso después de la intervención quirúrgica, se queda con el oído muy limitado que ya no mejorará hasta el resto de su vida.

circunstancias de su muerte. Posteriormente su estancia en España se alargará hasta un año y medio. Convince a Layton, que ya desde hace tiempo tenía mucho interés en el país, para que visite Granada. Aunque diferentes publicaciones señalan fechas diferentes<sup>24</sup>, la fecha exacta de la llegada a España, tal como indica Javier Carazo Aguilera (2008: 13), es de 1955, un tiempo después de la llegada de su amigo Penón. La estancia en Granada despierta en Layton un gran interés por España y como el mismo reconoce se enamora del país: «Fue para mí como una droga, un flechazo, motivado creo ya sobre todo por eso de que “los extremos se atraen”» (Alonso de Santos, 1981: 21). Es durante este tiempo cuando conoce a la actriz española Mary Carrillo y las primeras producciones teatrales españolas de la mano de José Tamayo. Viaja a Mérida para ver la producción de *Julio César*, también dirigida por Tamayo, y como se detallará más adelante, sorprendido por el proceso de ensayos y el resultado final de la obra, empieza a pensar en enseñar el Método en España.

Después de tres meses en España Layton vuelve a Nueva York, para regresar de nuevo a la Península y en septiembre de 1956 volver a EE. UU. En este tiempo traducía obras que veía en España (Mihura, Álvaro de la Iglesia, Casona, Paso) y a la vez traía obras de EE. UU. que le gustaría montar en el suelo español. En los viajes entre Nueva York y Madrid Layton se da cuenta de la gran diferencia que hay entre la cantidad y calidad de escuelas para actores en EE. UU. y en España.

En 1958 Layton llega a Madrid animado por su amigo el escritor Thornton Wilder para ayudar a José Luis Alonso en el montaje de *La casamentera*. La obra se estrenará en 1960 y el nombre del norteamericano no aparece ni en la ficha artística del espectáculo, ni en el programa ni en las críticas del montaje en los periódicos. Después de la etapa de alternar las estancias en Madrid y Nueva York, Layton empieza a dar clases particulares en Madrid, compaginándolas con las que seguía dando en Nueva York. Finalmente decide organizar su vida para poder quedarse a vivir en España e instalarse definitivamente en Madrid.

De su estancia en España se entera José Vicuña, que hace tiempo seguía unos cursos del Actor's Studio, en Nueva York. Vicuña, después de pasar por el modelo americano de enseñanza teatral sueña con crear algo parecido en Madrid. Se encuentra con los aficionados al teatro: Elizabeth Buckley y Miguel Narros, y juntos se ponen en contacto con Layton. En 1960 se funda el Teatro Estudio de Madrid. En la escuela Layton imparte clases de improvisación y además dirige tres obras en las que actúan los alumnos: *La caja de arena*, *Historia del zoo* y *Noche de reyes*. Estas tres representaciones serán las primeras muestras de la ideología y trabajo del TEM y se encontrarán con buena acogida de crítica y público. Además, es importante señalar, que en el caso de las dos piezas de Albee, Layton no

---

<sup>24</sup> En la entrevista de Alonso de Santos (1981) y Guerenabarrena (1988), Layton declara que vino por primera vez a España en 1958, mientras que en la entrevista-reportaje de Díaz Sande (1980) habla de que fue en 1960.

sólo fue el director de escena, sino también traductor de las obras. El hecho tiene más importancia, si se añade que se trataba de las primeras traducciones de estos textos al castellano. De este modo, fue William Layton quien introdujo al autor americano a los escenarios españoles.

En 1969 un grupo de alumnos, liderado por José Carlos Plaza, decide independizarse de la escuela y crear su propia compañía: Teatro Experimental Independiente. Los conflictos crecientes y desacuerdos ante la visión sobre el futuro del TEM, llevan finalmente a la muerte lenta de la escuela. Sin embargo, Layton no abandona su misión educativa y pronto se junta al TEI, grupo dirigido por uno de sus alumnos más prodigiosos: José Carlos Plaza. Aquí empieza una amistad, no sólo profesional, que durará hasta el final de su vida:

[...] Plaza ha sido desde el principio mi mano derecha. Debido a una serie de limitaciones mías, como mi oído, que exageraba mis problemas de idioma, y también dificultades mías con los problemas de organización..., pero además, y sobre todo, yo soy un hombre de equipo. No me ha interesado nunca trabajar solo, aun antes de mis problemas por mis limitaciones a causa del oído y del idioma. Para mí, el teatro es colaboración. Y la colaboración básica y precisa para mí durante todos estos años en España, ha sido Plaza. Todavía me da escalofríos pensar en montar algo sin él. Hay los que la consideran una dependencia negativa. Para mí es una independencia, muy eficaz y muy bonita (Alonso de Santos, 1981: 22-23).

En el año 1968 Layton imparte también clases en el recién inaugurado Centro Dramático 1 de Madrid, fundado por José Monleón y Renzo Casali y en la Escuela Oficial de Cinematografía, en la que estará hasta 1973, es decir, dos años antes de la desaparición del centro, consolidando de esta forma su faceta de pedagogo.

Durante el funcionamiento del TEI William Layton se dedica a llevar el laboratorio que forma parte de la escuela, dando clases de improvisación escénica. También dirige y traduce dos obras del repertorio del TEI: *Ligero dolor* de H. Pinter y *Mambrú se fue a la guerra* de D. Rabe.

A partir de 1969 y hasta 1973 es profesor en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, con la siguiente programación de la materia:

[...] un primer año sobre improvisaciones básicas, es decir, ejercicios pre-expresivos (protagonista, antagonista, primer contacto, actividad, deseo) y, al final del curso, improvisaciones con conflicto en marcha, (el protagonista ya sabe lo que quiere el antagonista). Un segundo año en el que se hacía improvisaciones con conflicto en marcha y estudios de analogías, en concreto, improvisaciones analógicas por medio de escenas. El tercer año eran trabajos con escenas (Carazo Aguilera, 2008: 50).

Después de acabar las clases en la RESAD desde 1974 hasta 1975 imparte clases en el Institut del Teatre de Barcelona. Durante este tiempo se traslada a la ciudad condal, pero sigue vinculado con



el TEI. Al encontrarse con el panorama teatral muy diferente del madrileño, y no sintiéndose bien acogido en Barcelona, vuelve a Madrid, para continuar su colaboración con el TEI.

En 1976 Agustín Penón muere en Costa Rica, dejando como depositario de su archivo a William Layton. De su colaboración con el escritor Ian Gibson nació el libro *Agustín Penón. Diario de una búsqueda lorquiana (1955-56)*.

En 1978 el TEI decide dar un salto para acercarse más al gran público, aprovechando a la vez el cambio político y nace el Teatro Estable Castellano, como una compañía estable, subvencionada por el Ministerio de Cultura. En esta etapa Layton dirige varias obras de teatro, muchas de ellas, se convertirán en sonados éxitos del teatro español. Después de nueve meses, el TEC presenta *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca, escrita en 1931, representada por primera vez en España. En el equipo de dirección intervinieron José Carlos Plaza y William Layton, en trabajo de actores, Arnold Taraborrelli, en movimientos, y Miguel Narros, como responsable de la función. La escenografía y vestuario de la obra fue del pintor José Hernández. Como actores participaron Ana Belén, Laly Soldevilla, Julieta Serrano y Enriqueta Carballeira, Enrique Llovet, como dramaturgo, y los músicos Víctor Manuel, Antonio Diego, Mariano Díaz, Juan Cánovas y M. Ángel Rojas.

El mismo año, el TEC estrena *El tío Vania*, de Antón Chejov, en versión del crítico teatral Enrique Llovet, con dirección escénica de William Layton e interpretada por Ana Belén, Enriqueta Carballeira, José Pedro Carrión, Carlos Lemos, Maruchi Fresno, José María Muñoz, María Paz Molinero y Fernando Sansegundo. La obra se estrenó oficialmente el 28 de noviembre de 1978 en el Teatro Marquina de Madrid y estuvo en cartel con el reparto original hasta el 18 de febrero de 1979. Como de costumbre en el caso del director norteamericano, el trabajo sobre la obra de Chejov se desarrolló a partir de las sesiones de improvisaciones, estudio de los personajes de la época y su incorporación en el montaje a través de la organicidad de los actores, que interiorizan las emociones del personaje.<sup>25</sup>

El montaje constituyó un éxito unánime y multitudinario, además bien recibido por la crítica. En 1978, año tan exitoso para William Layton, se corona con el premio de teatro de *El espectador y la*

---

<sup>25</sup> En un artículo en *El País* Layton comenta la elección de la obra del siguiente modo: «En toda mi vida de actor y director he estado deseando montar esta obra maestra de Chejov. En todo el mundo es una obra de repertorio obligado. Para un público que no está acostumbrado al teatro de Chejov es la obra más asequible [...]. El clima en Chejov es todo, ofrecer todas las ramificaciones del subtexto. Hay que lograr un equilibrio, que es muy delicado, en los detalles, en los comportamientos, en la ilusión de la vida; son escenas donde «parece» que no ocurre nada. Por eso es tan difícil el teatro de Chejov, entre el drama y la risa, con la historia de unos seres humanos que no les dejan vivir, personajes que a través del tiempo se hacen actuales. Todos los que hemos hecho la función llevamos muchos años juntos de trabajo, pero nunca he visto tanta armonía y fuerza para poner este texto en el escenario» («El TEC estrena...», 1978: en línea).

crítica a la mejor dirección escénica por *Tío Vania*. Además la obra *Así que pasen cinco años*, y *Tío Vania*, en versión española de Enrique Llovet, han sido las dos obras galardonadas con los premios de teatro de 1978, correspondientes a la mejor obra de autor español y la mejor obra de autor extranjero, respectivamente.

En 1979 Layton vuelve a la RESAD para ser su profesor hasta 1982. En 1980 decide dirigir el *Cero Transparente*, de Alfonso Vallejo, autor por el que sentía una especial admiración. El estreno tuvo lugar el 11 de marzo de 1980 en el Teatro del Círculo de Bellas Artes de Madrid. En el reparto aparecieron: Fernando Delgado, Julián Argudo, Kino Pueyo, Claudia Gravi, Fernando Sotuela, Antonio Llopis, Juan Pastor y Amalia Curieses. En el equipo de dirección estuvieron Arnold Taraborrelli y José Carlos Plaza. Otra vez el espectáculo de Layton es muy bien recibido tanto por la crítica, como por el público. La importancia de esta obra se eleva aún más, tomando en cuenta el hecho de que fue la primera representación de una obra de Alfonso Vallejo en el escenario español. El autor de *El cero transparente* (Premio Lope de Vega - 1977 y Tirso de Molina - 1978), comenzó a escribir teatro en los años cincuenta y algunas de sus obras se representaron en Estados Unidos e Inglaterra, pero nunca llegaron a cobrar vida durante todo este tiempo en España.

El triunfo de prácticamente todas las obras de Layton se puede explicar con las palabras del crítico de *El País*, que da una definición muy adecuada del trabajo del norteamericano: «Layton, que ha conducido el espectáculo con mano maestra, sabe cuáles son los límites y las posibilidades de la expresión corporal, y utiliza ese lenguaje cuando el texto lo requiere» (Prego, 1980: 50-51).

Seguidamente el 9 de abril de 1981 el Teatro Estable Castellano presentó, en el teatro Lara, de Madrid, una nueva producción que reunía tres piezas cortas de los dramaturgos August Strindberg, Eugene O'Neill y Jean Cocteau, interpretadas por las actrices Irene Gutiérrez-Caba, Julieta Serrano y Amparo Rivelles, en versión de Enrique Llovet y dirección escénica de William Layton y José Carlos Plaza bajo el título *La más fuerte*. Un año más tarde decide dirigir *La casamentera* de Thornton Wilder, obra que se significa en una vuelta sentimental a los primeros años pasados en España, cuando había participado en el montaje de José Luis Alonso en 1960.

Sobre el año 1983 el TEC cierra sus puertas. Los años de existencia de las tres compañías, son los años de mayor éxito de Layton en España. En 1984 se estrena *Orquídeas y panteras*, una función que trae recuerdos del Teatro Estable Castellano, porque reúne, además de William Layton en la dirección, los nombres de: José Carlos Plaza como ayudante, Miguel Narros a cargo de la escenografía y vestuario y Mariano Díaz en la música. Los siguientes montajes de Layton son: *El jardín de los cerezos* (1986), *Largo viaje hacia la noche* (1989), con Miguel Narros como codirector. Un mes después de este último estreno William Layton recibe la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. A

estos montajes les sigue una serie de colaboraciones con el que fuera su alumno José Carlos Plaza durante el período en que éste dirigió el Centro Dramático Nacional, entre ellas: *Hamlet*, *La Orestíada* y *El mercader de Venecia*.

En 1985 funda en Madrid el William Layton Laboratorio de Teatro, junto con sus colaboradores, casi todos ex-alumnos, que enseñan distintas disciplinas (técnica, interpretación, cuerpo, voz) y donde él era titular de la cátedra de Análisis de Texto. Aunque oficialmente el Laboratorio no empieza su funcionamiento hasta 1985, tal como indica Carazo Aguilera (2008: 59), comenzó su andadura dos años antes, justamente en el momento que finaliza la trayectoria del TEC. El Laboratorio de Teatro William Layton inicia sus clases en las salas de ensayos del Teatro Español que entonces dirigía Miguel Narros. Después de diversas ubicaciones, establece su sede durante once años en Carretas 14, donde se convierte en Asociación Cultural «Laboratorio de Teatro William Layton». El equipo estaba formado por: William Layton, José Carlos Plaza, Paca Ojea, Begoña Valle, Francisco Vidal, Mar Díez, Antonia García, José Pedro Carrión, María Ruiz, Antonio Valero, Arnold Taraborrelli, Josefina García Aráez, Amparo Valle, Concha Doñaque. En 1990, Layton publica *¿Por qué? Trampolín del actor*, un libro dividido en tres partes que él prefiere considerar, más que un Método, un primer manual, «un acercamiento a la interpretación a través de la improvisación» para quien quiera dedicarse al oficio de actor.

El 26 de junio de 1995 William Layton muere, a los 82 años de edad, en su casa de Madrid. La causa de la muerte es suicidio. Como explicó su abogado: «Ha decidido no molestar, se ha ido de manera sigilosa, como era él» (Torres, 1995: en línea).

Un mes más tarde de su muerte, en julio de 1995, el Laboratorio se establece en San Sebastián de los Reyes hasta junio de 2003. Durante este período, además de los profesores titulares colaboran: Miguel Narros, José Carlos Plaza, Mariano Barroso, Fernando Sansegundo, Helio Pedregal, Alicia Hermida, Esperanza Abad. En julio de 2003 el Laboratorio vuelve a Madrid, a un nuevo local en la ribera del río Manzanares, en la calle Aniceto Marinas núm. 34.

Hasta la fecha de 1981, cuando coinciden en España, dos de los más importantes profesores del Método, Dominic de Fazio y John Strasberg, no han existido muchas aportaciones significativas, a excepción del Teatro Estudio de Madrid. El caso de Layton es absolutamente excepcional, teniendo en cuenta que en aquella fecha llevaba ya veinte años en España, intentando implementar las enseñanzas de Stanislavski entre sus alumnos del TEM y TEI. No obstante, como manifiesta César Oliva en el artículo titulado «Ética y Método Stanislavski en la España de los años sesenta», Cipriano de Rivas Cherif afirma conocer y aplicar la metodología stanislavskiana en su trabajo teatral:

Recientemente hemos conocido que un intelectual y director de escena, de importancia fundamental para la historia de nuestro reciente teatro, Cipriano de Rivas Cherif, conocía bien la existencia y el trabajo de Stanislavski, aunque no está tan claro que pusiera mínimamente en práctica sus teorías. En el prólogo de su libro *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en los Artes y Oficios del teatro español*, Enrique Rivas informa: «La idea de teatro artístico de Rivas Cherif tiene su inspiración en el primer teatro que, con este título, fundaron a finales del siglo pasado en Moscú, Stanislavski y Nemiróvitch-Dantcenko» (nota, p. 14). Un poco más adelante, el prologuista afirma que «no había habido hasta que él [Rivas Cherif] apareció, como en Francia, Alemania, USA o Rusia, nadie que ejerciera la función depuradora de Stanislavski, Antoine, Gordon Craig, Max Reinhardt, Jacques Copeau o Eugene O'Neill» (p.14). La cita alcanza a otros teóricos y prácticos españoles que se habían preocupado por la renovación escénica: Martínez Sierra, José Francés, Ricardo Baeza y los hermanos Miralles, en Canarias. El propio Rivas Cherif, en su citado libro, que no debemos olvidar que se redactó en 1945, decía: «En 1898 se anunció en Europa... la intención del autor» (p. 36). Hasta que dichas teorías llegaron a las revistas españolas (como *Primer Acto* o *Yorick*, en época muy posterior), apenas hubo artículos que informaran sobre Stanislavski y el *método*. Y estamos hablando de los años sesenta. Sólo las imprentas sudamericanas, con la Editorial Fabril de Buenos Aires a la cabeza, empezaron a verter al castellano visiones parciales del *método*; y siempre en los citados años sesenta (*Stanislavski dirige*, de Toporkov, es de 1961) (Oliva, 2003: 197-198).

Aun teniendo este hecho en cuenta, se puede seguir considerando a Layton como el principal introductor del Método en España, o mejor dicho de una de sus variantes. Para entender el cambio que supusieron las enseñanzas del norteamericano, vale la pena citar una consideración suya sobre el estado de la aplicación del Método antes de su llegada en 1958, aclara la situación que vivía la escena española antes de Layton:

En Granada vi a la Compañía de Tamayo, que intervenía en los Festivales. Estaban Mary Carrillo, Manuel Dicenta, Guillermo Marín... Vi *La alondra*. Eso era mi segunda visita y he de decir que, aunque los actores españoles en general no me convencieron, Mary Carrillo me entusiasmó. Procuré conocerla. Hablamos mucho, aunque entonces mi español era pobrísimo. Nos hicimos amigos enseguida. Ella me decía: «Yo no puedo explicar nada». Y yo: «Pero tú escuchas en el escenario, y tú escuchas de verdad en vez de pretender escuchar como hacen tantos actores». También recuerdo que en aquella representación de Tamayo el apuntador no estaba en la concha, cosa para mí muy constructiva. Y, también, otro dato: los actores no miraban al público; ni Mary ni los demás, sin duda porque Tamayo lo prohibía. Vi luego *Los intereses creados*. Quedé fascinado por el descubrimiento de que Mary Carrillo era actriz de cualquier país y de cualquier época. Naturalmente, de este interés por la Compañía surgió mi interés por ver ensayar a Tamayo, ya que entre sus espectáculos y los de los demás había una gran diferencia. Me fui con la Lope de Vega a Mérida, donde iban a montar *Julio César* [...] Llegamos el lunes por la mañana; los actores se preocuparon del correo y del hotel. «¿Cuándo vamos a comenzar los ensayos?», «A media noche.», «¿Y cuándo es el estreno?», «El viernes». «Pero yo quiero ver montar a Tamayo algo nuevo». «Es nuevo». Mary me explicaba: «Aún no he visto el texto pero conozco la historia». Yo estaba asombradísimo. «¿Cómo van a montar *Julio César* en tan poco tiempo? ¡Tengo que verlo!» Leyeron la obra, pero Tamayo no estaba, porque tenía que preocuparse de los quinientos extras para el pueblo y cincuenta caballos para el circo... Cada día, cada día, he visto los ensayos. Yo repetía: «¡Es imposible! ¿Cómo van a estrenar el viernes?» Mary me contestaba: «Sí, sí. Y no va a salir mal». El ensayo general fue el jueves, durante toda la noche. No habían llegado los músicos, no habían llegado las luces, no habían llegado los micrófonos —me acuerdo ahora que entre las actrices estaba Nuria Espert— y Tamayo gritaba desde lo alto del teatro romano diciendo a los actores que no se les oía. A las cinco de la mañana, Tamayo se cayó de la concha, se hizo daño, y fue necesario aplazar un día el estreno. ¡Un día! Seguía siendo todo imposible. Pero el sábado por la mañana llegaron los músicos, llegaron los micrófonos, llegaron las luces y algunas personalidades que acudían a ver el estreno. Salió sin fallos. La tempestad, cuyas complicadas luces no se habían ensayado, salió tan bien que mereció un aplauso. El «pueblo», un milagro... Entonces Mary me dijo: «Espera a mañana». Yo tenía que volver a Granada: «No puedo. Y no creo lo que he visto». «Pero tienes que quedarte». Lo hice. Los nervios de los españoles, al relajarse, armaron el caos. Sin embargo, el estreno no fue la mejor versión de *Julio César* que yo he visto, pero estuvo muy bien, muy bien [...] Mary Carrillo me entusiasmó y me sigue pareciendo una gran actriz. Ella trata de hablar de su técnica, pero no puede. Es algo natural (Layton, 1972b: 13-14).

Al leer esta afirmación, está bastante claro que España a principios de los años 1960 estaba de espaldas, no sólo a las nuevas corrientes vanguardistas, sino también de preparación profesional que toda Europa proclamaba. Layton, muy consciente de este hecho, quería plantear a los estudiantes españoles una nueva forma de entender la actuación en el escenario. Lo que proponía, siguiendo a su maestro Meisner, fue abordar la interpretación actoral desde la idea de la composición del personaje a través de un largo proceso de estudio, de ejercitación y de ensayo, en el que se buscaba una justificación física y psicológica de las acciones del personaje sobre la escena. La pregunta de «por qué» fue la obsesión y el patrón de cada trabajo, hasta tal punto que dio título al libro que recoge su idea de la interpretación editado en 1990, *¿Por qué? Trampolín del actor*.

Layton definía la técnica de improvisación como «la capacidad de vivir real y sinceramente situaciones imaginarias», esto es «aprender a vivir lo que está pasando en este momento y desde mi propio yo, desde mi verdad y mi conocimiento» (Layton, 2004: 15). Para el americano la base de la improvisación sobre la escena era el conflicto en el que intervienen dos personas: el protagonista (el que quiere cambiar el status quo, es decir la situación establecida) y el antagonista (el que no quiere que se cambie el status quo, el que niega el deseo del protagonista). Para que la escena funcione tiene que haber una tensión dramática entre el protagonista y el antagonista.

Layton enumera tres etapas de desarrollo de la técnica de la improvisación. La primera etapa son improvisaciones libres «basadas en la experiencia personal del actor, buscando sus propias sensaciones, emociones, ideas, experiencias». La segunda etapa se forma a partir de improvisaciones sobre escenas «basadas en “arreglos” derivados del estudio de la escena [...] encaminados a descubrir el comportamiento del personaje dentro de uno mismo» (Layton, 2004: 17). Por último, improvisaciones como personaje divididos en dos partes: con texto inventado y con texto del autor. Para poder ir bien encaminado en las tres fases, lo básico es reaprender, lo que uno sabe hacer perfectamente de niño, vivir como si fueran verdaderas las situaciones imaginarias: estar en una situación no real y a la vez hablar de verdad, mirar de verdad, reaccionar de verdad.

El primer ciclo que determina Layton se centra en identificar el conflicto, los objetivos del personaje, su relación social, sus deseos y los obstáculos que le impiden cumplirlos. Habiendo cumplido este reto, se pasa a la segunda fase que contiene tres pasos:

1. *Estudiar* la escena elegida para conocer las circunstancias y las razones del comportamiento del personaje en la situación dramática.
2. *Establecer* la estructura básica de esa escena: eliminando lo circunstancial, dejando la esencia.

3. *Encontrar* una “Fórmula” de esta estructura esencial y general sobre la que podamos aplicar el esquema de los ejercicios de la etapa anterior e improvisar con temas de nuestra vida y nuestra problemática (Layton, 2004: 81).

La llamada por Layton «Fórmula», se identifica como la esencia de la escena. Con la esencia reconocida, se puede proceder a improvisar estas situaciones inventando frases. Cumplido este reto, se pasa a la fase tercera, con improvisaciones con el texto de autor, siendo la improvisación un ejercicio y todavía no representación. Finalmente, el trabajo con el texto se divide en: trabajo sobre el texto y trabajo sobre el subtexto. En este sentido, Layton seguía las instrucciones de Stanislavski, que consideraba el trabajo de mesa sobre el texto, la base indispensable para entender el personaje. El papel que se asignaba al propio Layton en todo este proceso, era el mismo que había aprendido de Meisner: ser el activador del talento de las personas: «[...] Meisner mismo ha dicho siempre que no querría imitadores, sino seguidores: “yo pongo únicamente la semilla –decía– y luego cada uno ha de crear su forma concreta, su evolución. Eso decía mi maestro y eso mismo digo yo a las personas que han aprendido de mí. No se trata de imitarme, sino de incorporar algo, enriqueciéndolo cosa uno con sus experiencias propias” [...]» (Alonso de Santos, 1981: 21).

Siendo la base de cada espectáculo los largos ensayos basados en improvisaciones, Layton intentaba crear una comunicación teatral más profunda y espiritual, siguiendo tres reglas básicas: escuchar, recibir y reaccionar. Visto así el proceso de creación teatral, automáticamente convertía el texto y los personajes presentados en él, en una excusa, un sólo instrumento para llegar a algo más profundo y vivo, a la propia verdad y realidad encerrada en el interior de cada uno de los intérpretes:

[...] Mi meta es despertar la vida interior del actor. Un actor que consiga dar la ilusión de la “primera vez”, que dé la impresión de que nunca ha pasado esto antes, que nunca ha dicho o hecho esto antes, cada vez que suba al escenario... Un actor que esté escuchando de verdad después de cien funciones, no pretendiendo, no fingiendo el resultado. Esto es muy básico. Es lo que da como resultado el que parezca que lo que está pasando en el escenario “pasa hoy, ahora y aquí por primera vez” (Alonso de Santos, 1981: 24).

De esta forma, la preparación de una obra, se convertía en un entrenamiento llevado hasta la introspección de cada uno de los actores. Como decía Layton «para relacionar el “buscar la verdad dentro de ti antes de pasar al personaje”, hay que partir de la personalidad de cada uno: es su “instrumento”» (Alonso de Santos, 1981: 27). Así, según su Método, la base para la interpretación está en vivencias de tono psicoanalítico y todos los ejercicios previos sirven para exteriorizar todos estos elementos que están profundamente escondidos dentro del actor, tanto los consientes como los inconscientes. Para Cornago Bernal, es una «labor que intentaba a asimilarse a los procesos de ascesis mística» (Cornago, 2011: 201).

Para entender estos mecanismos internos del actor Layton consideraba fundamental el dominio de la espera activa: dependiendo de lo que recibas y según lo que captes, así te comportarás. Los pensamientos del por qué, cómo, para qué, provocados por la observación de la otra persona, despertarán el deseo u otro tipo de actitud. Es lo que Layton llama la «vida de la improvisación», es la vida que nace en el momento que uno observa y recibe de la otra persona. Todo este proceso tiene un fin: la comunicación auténtica entre el espectador y el actor. Al igual que el actor durante los ensayos descubría su identidad, el espectador durante la función debía entrar en un proceso de revelación de su propio interior.

De ahí que, el objetivo principal fuese liberarse de todas las máscaras para descubrir la experiencia esencial, a partir de la cual se construía el hecho teatral en el que el papel en sí pierde la importancia y la asume una línea orgánica llevada por el propio actor: «Lo más importante de todo este proceso técnico, es que lo que ha empezado de forma cerebral termine como algo orgánico (...) Después, el problema está en cómo entrar en la órbita de las emociones. (...) Hay que preparar bien para antes, para poder improvisar después bien. (...) Después, el salto al hacerlo. Nada de representar la preparación» (Alonso de Santos, 1981: 26).

Las teorías de Layton muy claramente subrayan la necesidad de que el actor trabaje con la imaginación, como medio para justificar todo lo que ocurre. Igual que en la vida, en el teatro nada ocurre sin razón, por este motivo todo, incluida la actuación del actor debe seguir un proceso lógico, justificado. De este modo, el actor no debería distorsionar la realidad, sino partir de ella. Para alcanzarlo, el trabajo orgánico no puede venir de la cabeza, tiene que venir del interés en la otra persona y en dejarse provocar por ella directamente siguiendo los impulsos y no traduciendo mentalmente lo que se debería hacer: «Los actores tienen sus vivencias propias y todos los días les ocurren cosas, sienten cosas que deben plantear en el escenario. Aunque el espectador no las capte de forma directa, resulta que son vividas y, por lo tanto, le dan vida a la obra que representan» (Galán, 1971: 43).

Siendo esto así, es aquí donde se encuentra la diferencia crucial con el hasta ahora proceso de entrenamiento del actor, que en muchos casos se basaba en clases de declamación. En lo que Layton insiste es en la falta de un modo determinado para decir una frase: no hay tono que puedas aprender mediante ejercicios. La frase es el resultado de un proceso. Su sentido dependerá de la provocación que la genera dentro del conflicto de la situación imaginada o de la relación emocional.

Ahora bien, un punto importante y en varias ocasiones de discusión fue siempre la delgada línea entre la puesta en escena y el Método. La confusión venía dada sobre todo por la poca información que la escena española tenía sobre los conceptos básicos de las técnicas de improvisación. José Luis

Alonso, en el número 46 del *Primer Acto* dedicado a Stanislavski, sin referirse exactamente al TEM, subraya esa equivocada idea que circula entre los adeptos teatrales:

Los alumnos de los cursos de arte dramático no conocen las enseñanzas de Stanislavski generalmente más que de segunda mano y creen que en ellos van a encontrar la panacea, la receta milagrosa que –con aplicarla– garantiza el genio... Nada puede ser más falso. “El método” –dejémosle este nombre que molestaba al propio autor– es un conjunto de reglas cuya única ambición es poner al actor en el buen camino, incitándole al estudio más o menos “metódico” del doble instrumento de que dispone –su alma y su cuerpo– y de las técnicas psicofísicas del arte dramático que de ahí se desprenden. Stanislavski repite sin cesar que ninguna técnica, por perfecta que sea, puede transmitir el genio (Alonso, 1963: 10).

En este sentido, el Sistema stanislavskiano estaba lejos de concebirse como una técnica exclusiva, a servicio de un sólo estilo teatral. El maestro ruso siempre veía su Sistema como una preparación general del actor, una manera de adquirir un instrumento de trabajo que fuera eficaz y flexible para poder realizar representaciones diferentes.

Layton tenía muy clara la frontera entre la preparación actoral y la representación escénica. De hecho, no consideraba su técnica como una forma de hacer teatro, sino como una técnica de formación de actores. En este sentido, el americano defendía siempre que su caso no es el Método, sino un método. Uno de muchos posibles, que da resultados como otros varios en el escenario: «[...] No es una escena, sino el pasaje a una escena. No es un fin, sino un medio. No es representación, sino ejercicio» (Alonso de Santos, 1981: 33).

Además de esta confusión, el Método en sí supuso algunas dificultades de aprendizaje en el territorio español. Estos problemas se traducen en tres cuestiones. Por un lado, ya mencionada con el ejemplo de Mary Carrillo, falta de preparación y conciencia teatral. Por el otro, como reconocía Layton, el propio Método no era una técnica que se pudiera aprender en un corto plazo del tiempo.

[...] para poder usar la técnica de la “improvisación” que yo doy, para poder tenerla como arma de trabajo, se necesitan al menos dos años de clases serias. Esto en general, pues hay excepciones que necesitan más o menos tiempo. Sólo al cabo de este tiempo se consigue aplicar la técnica si necesidad de un trabajo cerebral, puesto que si al usarla tienes que “pensar sus reglas” no sirve. Hay que conseguir hábitos automáticos para que le sea útil a un actor. Esto exige un trabajo muy serio, duro e intensivo durante un mínimo de dos años (Alonso de Santos, 1981: 23).

Y finalmente, no fue fácil introducir el nuevo sistema dentro del panorama español, que como ya se comentó antes, no estaba de todo al corriente de las novedades en el aprendizaje teatral. A esto Layton añadía también el «carácter latino» que le hizo modificar sus planteamientos iniciales en cuanto a la enseñanza:



En mis primeros años en España trataba en todo lo posible de seguir al pie de la letra las enseñanzas de mi maestro, que me había servido en mis clases en Nueva York. Poco a poco, al enfrentarme con el temperamento latino, vi que no se podía tratar igual al actor español que al americano que yo conocía. Y no hablo de diferencias de talento porque en general el actor español empieza con más talento que el anglosajón, es más “actor” ya en la vida, pero fue necesario este ajuste al encontrarme un tipo diferente de mentalidad, con una idea distinta de los que es estudiar y con una ¡disciplina! Propia y muy particular. [...] En mi caso, mi llegada a España y mi contacto con el temperamento latino, hicieron modificar bastante mis planteamientos iniciales, aunque siempre partiendo de la misma base (Alonso de Santos, 1981: 21).

No obstante, éste no era el único problema que tuvo Layton a la hora de enseñar a alumnos españoles. Falta de paciencia, esfuerzo y regularidad, eran los principales obstáculos con los que Layton se enfrentaba en sus clases. De ahí que, el número de actores formados realmente según el método del americano, al final fuera escaso:

Cada día hay más actores contagiados. Pero realmente formados, por razones que no voy a tocar ahora, pocos. Por ejemplo, Juan Margallo es un actor favorito mío, pero Juan no ha dominado nunca la improvisación. Es el primero en admitirlo. Para el español es muy difícil seguir clases día tras día; porque el español no puede aburrirse y la técnica es a veces aburrida. Como lo es para los bailarines hacer sus ejercicios de barra todas las mañanas. Eso es difícil para el español, mucho más que para el anglosajón. El español es capaz de un esfuerzo como nadie, si se trata de 24 horas, de 8 horas, de 72 horas. Pero, día tras días, es difícil. Se aburren, o tienen que trabajar en otra cosa. Por eso creo que son muy pocos los que han cubierto este proceso que para mí es necesario [...] (Layton, 1972b: 15).

Era evidente que la técnica del Método no estaba hecha para todos. No todos pudieron con el ritmo de las clases de Layton, no todos comprendieron la finalidad de los ejercicios y finalmente no todos supieron aplicar en el escenario los provechos de las improvisaciones. No obstante, y lo que parece estar claro, muchos entendieron el cambio en la actitud de tratar el trabajo del actor. Junto con las enseñanzas de Layton llegó a España una renovación de la ética del actor, que reivindicaba a éste como una persona comprometida socialmente y no un mero instrumento en manos del director o autor. De otras partes de Europa llegaban los vientos de las teorías de «actor santo» y «actor pobre», y España empezó también el cambio del concepto social y artístico del actor, su compromiso ideológico, reivindicando de su cuerpo como materia de creación y lenguaje escénico.

En este sentido, es significativa la proyección que alcanzó el cursillo que en 1964 pronunció José María de Quinto en el Teatro Estudio de Madrid sobre la ética del actor, cuyos puntos centrales fueron publicados en *Primer Acto*. Quinto empieza su discurso por las dudas acerca de la verdadera naturaleza del actor, que son consecuencia, según el crítico, de un sistema en el que el teatro se desarrolla al margen del pueblo, atendiendo únicamente a las exigencias de la taquilla y los gustos de la minoría que paga. Este hecho de manera muy fuerte influye en el modo de entender la condición del trabajo actoral. Como ya se mencionó anteriormente, y como lo aclara también Quinto, el pensamiento

dominante hasta la mitad de los años sesenta, posicionaba al actor como herramienta de las manos del dramaturgo y director. El cofundador del Teatro Realista insiste en un cambio necesario de esta tendencia:

En principio habrá que salir al paso de quienes, desde una posición extremadamente abstracta, sostienen que el actor es un ser vacío, en disposición de llenarse con cuanto le impone el dramaturgo. Esta afirmación puede ser aceptada por lo que supone de ideal e ingenua, so pena de considerar al actor como un autómatas. A mi modo de ver, habrá que inclinarse por quienes afirman que el actor se limita a suspender temporalmente su personalidad para aceptar –y aún prohiar– la que le surge el dramaturgo. Habrá que inclinarse, también por quienes mantienen que el proceso no consiste exactamente en una suspensión, sino en un préstamo que hace de su personalidad el actor al carácter que le es propuesto (Quinto, 1965: 4).

Dicho esto, Quinto subraya que el cambio de papel del actor, tiene que ir conjuntamente con el cambio que ya se está presenciando en la escena española: el teatro más significativo de este momento se mueve dentro de supuestos inequívocamente éticos, hasta el punto de que no es correcto hablar de una estética desligada de la ética, de unas formas desvinculadas de su contenido. Por esa razón, el actor tampoco puede vivir de espaldas a la realidad, porque esta actitud le impide «llevar adelante una rectitud de vida, como le impide, además, la formación de su carácter, de su verdadera personalidad» (Quinto, 1965: 7). De esta suerte, José María de Quinto basa su concepción ética del actor en el sistema de Stanislavski, insistiendo en la frase del maestro ruso sobre la necesidad de incorporar al papel su propia vida: «Cualquiera que sea el papel que interprete (el actor) debe actuar en su propio nombre, con sus propios riesgos y peligros» (Quinto, 1965: 7).

En opinión del crítico, para cumplir esta misión es indispensable vivir de modo abierto, rico y pleno. De ahí que la responsabilidad ética de la obra ya no estuviera únicamente en manos del director o autor, sino que se compartiera entre todos los miembros que intervenían en la realización de la obra. Tan es así que el actor deja de ser un mero instrumento y todos los componentes de un hecho teatral pasan a ser igualmente creadores. Por esa razón, el trabajo actoral conlleva un fuerte compromiso estético, ideológico y social. Quinto lo ve de manera muy clara:

Estimo que el actor, no ya sólo en cuanto hombre, sino también en cuanto profesional, se encuentra responsabilizado con su contexto, y que, por tanto, se ve comprometido. El trabajo del actor es un trabajo público. [...] El actor –como pieza fundamental del teatro– se dirige a la sociedad de su tiempo, actuando de un modo directo sobre ella. Es esta repercusión directa del teatro sobre el cuerpo social la que, a mi modo de ver, responsabiliza a quienes lo hacen.

[...] En la realidad puede encontrar el actor todos los principios y los fines. En su aspecto individual, el actor asume la realidad para formar su carácter moral; en su aspecto profesional, para mejor realizar su vocación, y, por último, en su dimensión social, para modificar esa realidad con el deliberado propósito de hacerla objetivamente mejor (Quinto, 1965: 13).

Las ideas expresadas por José María de Quinto y promovidas por el TEM, muy pronto encontraron tanto a sus seguidores como a los detractores. Por un lado, estaban las personas como Ricardo Doménech, identificadas con la izquierda y unidas a la revista *Primer Acto*, que insistían en la necesidad de una concepción ética de la interpretación:

El hecho de ser actor no consiste solamente en ser un profesional de teatro. Ser actor es una profesión, claro está que sí. Pero ser actor es al mismo tiempo –o quizá antes– ser un artista. [...] A mi modo de ver, un artista es, ante todo, un hombre que ha elegido realizarse en el mundo expresando a los demás hombres la complejidad del mundo, ofreciéndoles una imagen de su condición, de la realidad de un tiempo y de lo incierto de su destino (Doménech, 1966a: 16).

Por el otro, estaba toda una generación de consagrados profesionales de teatro que no se sentían muy entusiasmados con las novedades que llegaban a España. En el mismo año que indica Monleón como crucial, *Primer Acto* realizó una encuesta («Encuesta. ¿Cuál es mi Método...?», 1965) entre los actores ya consagrados del escenario español, preguntándoles sobre su método de interpretación. Amelia de la Torre declaró que su tarea primordial es aprenderse el texto de memoria para conocer el ritmo y entonaciones de los personajes, para luego entregarse a ensayar siendo dirigida y teniendo fe en quien la dirige. Manuel Dicenta, amparaba su técnica personal, sin dejarse influir por la opinión ajena y sobre todo sin entusiasmarse con Stanislavski, a quien considera dogmatizado y técnicamente superado. Por su parte, Nuria Espert afirma llevar siempre un largo proceso de elección y estudio de la obra, para seguidamente pasar a la toma de contacto con el personaje y finalmente llegando al escenario, el trabajo con el director. También María Paz Ballesteros opta por el estudio profundo del personaje y un trabajo cercano al director. Rechaza, además, la improvisación, asociándola con la espontaneidad del carácter latino y el hecho añadir palabras o frases al texto de su papel durante la representación:

En todos mis personajes he seguido un proceso de creación totalmente mental –en contra del concepto muy habitual en nuestra escena de prescindir de la elaboración y dejarse llevar por la intuición, que es fruto, según dicen, del temperamento latino– aunque no excluyo la posibilidad de una intuiciones que surjan durante los ensayos, siempre que éstas sirvan dentro de mi esquema. Por esta razón sacrifico un efecto de indudable eficacia si no cabe en la psicología del personaje. No ha de extrañar al lector que me muestre absolutamente en contra del empleo de la “morcilla”, dado que no está escrita por el autor y por la general desvirtúa el personaje, rompe el clima y saca de situación («Encuesta. ¿Cuál es mi Método...?», 1965: 22).

Como se puede apreciar, las generaciones mayores presentaban un general rechazo a los nuevos métodos y técnicas de interpretación. Ciertamente estas opiniones tenían sus raíces en la falta de información completa acerca del Sistema de Stanislavski, conceptos simplificados y ortodoxos que les llegaban, que además hicieron que muy pronto aparecieron referencias que calificaban estas

técnicas como anticuadas u obsoletas, cuando en realidad se trataba de líneas de investigación que apenas estaban desarrollándose. En este sentido, muchas de las escuelas, entre ellas el TEM, no fueron consideradas como escuelas profesionales y sus nuevos métodos fueron tachados por varios críticos de dogmáticos y no apreciados de manera seria. Como confirmación de este hecho, se puede leer el artículo de Miguel Narros de 1966, que aunque no indica directamente que se trate de la escuela del TEM, habla de lo difícil que tienen en este sentido, las escuelas innovadoras en el terreno español:

La creación de un centro o escuela, o institución, que trate de imponer las normas que dominan en el teatro actual del mundo, en materia de preparación de actores, no son aceptadas; siempre existe aquello de que «el actor no se hace, sino nace», o «el actor se hace en tablas». Por fortuna, este criterio es cada vez más frecuente, sobre todo entre las generaciones de actores. Llegan con gran vocación y también cierto temor a enfrentarse con algo tan desamparado como es la profesión del actor (Narros, 1966: 4).

En 1966, *Cuadernos para el Diálogo* publicó un número especial dedicado al teatro español, en el cual presentaba los resultados de una encuesta entre actores sobre su profesión. En ella un 91% de los encuestados reconoce que entre los factores que condicionan sus contratos prevalecen moda y relaciones sociales, frente a un 9% de factores artísticos. Además un 72% de los actores se declaran dispuestos a trabajar en obras que estuvieran en contradicción con sus ideologías morales, políticas o religiosas, respuesta, que como comenta Pilar Romero (1966: 60) lleva a entender que la profesión está tan altamente condicionada por los determinantes sociales y económicos, que los actores no parecen responsabilizarse de lo que su trabajo significa dentro de las estructuras sociales.

José Monleón cita el año 1965 como la fecha clave para el cambio en la manera de entender la formación del actor y nacimiento de un nuevo concepto de interpretación: «La labor del TEM y de la Adriá Gual, de Madrid y Barcelona respectivamente, jugó un papel decisivo, porque al margen de cualquier especulación teórica, de pronto vimos a unos actores que en el resultado de un método de trabajo» (Monleón, 1968: 15). El tema de una nueva actitud hacia el trabajo de actor y sus obligaciones éticas, se convirtió durante de los años 1960 en uno de los temas centrales entre los profesionales del teatro en España. Hacia 1966, la polémica entre las generaciones más jóvenes que estaban a favor de nuevos métodos de interpretación y el teatro más tradicional, empezó a hacerse cada vez más visible. En uno de los coloquios celebrados en el Teatro Beatriz, la discusión entre los «profesionales» y los «vocacionales» empezó tomar, como lo relataba José Monleón, hasta tintes violentos. En su artículo «Vocación, profesión y técnica», publicado en la revista *Triunfo*, Monleón arriesga la opinión que fue el estreno de *Proceso por la sombra de un burro*, uno de los mayores éxitos del TEM, que desbarajustó el panorama teatral en España, o como lo llama Monleón «este penoso “status quo”» (Monleón, 1966b:

14), que será aún más agitado por la Escuela Adrià Gual y su representación de *Ronda de mort a Sinera*.

Estos aspectos brevemente apuntados ayudan a entender el papel determinante que jugó la introducción del Método por medio del Teatro Estudio de Madrid. Es, por tanto, William Layton, junto con el profesorado del TEM, quien pone uno de los puntos decisivos en el cambio de la figura del actor, tan estancada hasta aquel entonces. Para Jorge Eines, la trayectoria artística de William Layton en España es «mucho más que aplicación de un método de trabajo que deba ser calcado por quienes siguen sus pautas y enseñanzas. Es esencialmente el pasaje por su excepcional condición de artista de algunas cosas aprendidas, pero sólo válidas a partir de su intransferible forma de comunicarlas» (Eines, 1997: 22). El *Proceso por la sombra de un burro* y *Cuento para la hora de acostarse* del TEM fueron unos de los primeros espectáculos basados en el Método, y fueron las primeras muestras sólidas de un teatro de actor en Madrid. A partir de este momento, la técnica de la interpretación entregaba al actor la primera posición en el proceso de la creación escénica, convirtiéndole en el protagonista del hecho teatral.

### **2.3. Creación y funcionamiento del TEM.**

El Teatro Estudio de Madrid nace a partir de una voluntad colectiva de crear un nuevo sistema pedagógico, un tipo de enseñanza hasta ese momento inexistente en España, que educara al actor, que le descubriera nuevas técnicas interpretativas, y que le ayudara a dominar la expresividad del cuerpo y de la voz, para ofrecer al público un teatro de calidad. Hacer teatro en España, durante los años 1950 y 1960, estaba considerado como una actividad impropia de la gente de buena familia, algo poco serio, y el teatro dominante en aquella época estaba concebido únicamente como una evasión, desligada totalmente de la realidad histórica y social. Además, al examinar el panorama de la enseñanza teatral de España hasta pasados los años sesenta, se ve claramente que en el arte de la interpretación seguía reinando el autodidactismo y la intuición, lo que establecía un nivel medio muy primario, y, por tanto, limitado a una serie de grandes intérpretes en potencia. Para que surgiera el cambio, faltaba sobre todo el personal docente capacitado y fiel partícipe de la iniciativa. William Layton lo notó nada más llegar a España: «Cuando llegué aquí tuve en seguida la impresión de que el viento de revolución en el Arte Dramático, que llevaba soplando más de medio siglo, no había pasado por España» (Layton, 1972a: 16).

En estas condiciones, empieza a crearse el Teatro Estudio de Madrid, el único teatro que puede soportar la crisis: el teatro montado al margen de las leyes del mercado, el teatro que empiezan a plantearse la necesidad de hacerlo «de otra manera» y de conquistar otros criterios. La historia se remonta al primer viaje de Layton a España en 1955, cuando viajaba entre Madrid y Nueva York, dando clases de teatro en las dos ciudades. De su estancia en España se enteró José Sáez de Vicuña<sup>26</sup>, licenciado en la Universidad de Yale y conocedor del Actor's Studio. Se lo comentó a Miguel Narros, en aquel momento un prometedor director de teatro, alumno de Jean Vilar, que junto con Sáez de Vicuña compartía la idea de que debería existir en España una escuela de enseñanza menos tradicional que la impartida en la Escuela Superior de Arte Dramático. Como él mismo se formó en la escuela oficial de Madrid, sabía muy bien que la educación ofrecida en el centro no estaba a la altura de las escuelas europeas: «El teatro sufre en España muchos años de abandono. Las enseñanzas del Conservatorio donde yo estudié consistían en imposiciones inútiles. Tuve, como otros, que buscarlo todo por mí mismo» («Conversaciones nacionales...», 1966: 7). Decidido a cambiar la situación, Narros tomó contacto con Layton a través de una entusiasta norteamericana afincada en Madrid, Elizabeth H. Buckley, que había tomado clases en la Drama Academy de Nueva York.

En 1960 Elizabeth Buckley, José Sáez de Vicuña y Miguel Narros, con la colaboración de William Layton<sup>27</sup>, deciden formar una escuela de teatro. El objetivo del Teatro Estudio de Madrid es llevar la realidad teatral europea a los escenarios madrileños y, al mismo tiempo, crear una nueva generación de actores que tuvieran una preparación de nivel europeo, conscientes del nuevo teatro y de las nuevas técnicas interpretativas. El hecho de que primero se piense en fundar una escuela, antes que una compañía profesional, demuestra, obviamente, la intención pedagógica de los creadores del TEM, y al mismo tiempo evidencia que si se quería un teatro de calidad en España, se lo tenía que construir desde la base, es decir, desde la enseñanza.

El Teatro Estudio de Madrid se proponía, además de ser una escuela de interpretación, convertirse en una especie de laboratorio donde se dieran las herramientas necesarias para enfrentarse al hecho teatral desde todas sus vertientes, con el rigor y la profesionalidad de cualquier otra disciplina artística. Como se comentará más adelante, la intención de los fundadores incluía, con el tiempo, la creación de un equipo de actores-estudiantes, con los siguientes objetivos: encontrar un

---

<sup>26</sup> Vicuña viene identificado en la entrevista de Alonso de Santos (1981) como José Vicuña, igual que en el artículo de Juanjo Guerenabarrena (1988) para *El Público*, mientras que en el artículo de Díaz Sande (1980) se le nombra como Acuña.

<sup>27</sup> Además de estos nombres en diferentes fuentes documentales aparecen otras personas adscritas a la fundación del TEM. López Gómez (1965) cita al director argentino Rodolfo Beban como uno de los fundadores de la escuela. En cambio, en la entrevista de Alonso Santos (1981) Beban aparece mencionado por Layton como uno de los primeros alumnos del TEM. Por otro lado, el mismo artículo menciona el nombre de Paco Molero como uno de los iniciadores del TEM. El mismo Molero en Díaz Sande (1980) figura como Paco Velero.

nuevo lenguaje de puesta en escena para el teatro español y crear un nuevo tipo de actor preparado para interpretar este nuevo lenguaje. Para conseguirlo, desde el primer momento se decide apostar por el modelo americano, tanto de interpretación, como del programa de la escuela. En 1963 Miguel Narros dirá: «[...] indudablemente, el método Americano es el mejor. Ensayan una obra determinada, pero no dicen el diálogo tal y como está escrito en la obra. Improvisan bastante, y utilizan otras frases parecidas a las del texto, basadas en la forma de ser del personaje que interpretan. Estudian las situaciones, como igualmente los deseos, reacciones y contactos emocionales del mismo» (M.R., 1963: 36).<sup>28</sup>

En el mes de octubre de 1960 en el ático del teatro Calderón, comienzan las clases llamadas Curso de Preparación Técnica y Práctica de Actores, impartidas por Miguel Narros y William Layton, con siete alumnos, dedicados, desde hace tiempo, al teatro profesional. Entre estos alumnos hay varios cuyos nombres son bien conocidos dentro del campo profesional de teatro, como Julieta Serrano (primera actriz del Teatro Bellas Artes), Margarita Lozano (primera actriz en diversas compañías), María José Alfonso (primera actriz en el Teatro de la Comedia), Pascual Martín, Conchita de Leza y Terele Pavés. Elizabeth Buckley lo describe de la siguiente manera: «Hacemos hincapié en este detalle para resaltar el hecho de que actores cuyo trabajo exige un mínimo de ocho horas cuando no tienen ensayos, acuden a las clases con regularidad [...]. La asistencia a las clases fue inmejorable y hubo que rechazar muchas peticiones de ingreso, pues tratándose de un período de prueba nos pareció suficiente el alumnado ya existente» (Buckley, 1963<sup>29</sup>).

En el mes de enero de 1961 el curso, con cuatro alumnos más, pasa a tener lugar en el Círculo de Medina, en la calle San Marcos 40, cedido por la Sección Femenina. Las clases empiezan a evolucionar con rapidez y sobre todo con mucha afluencia de alumnos. No obstante, a pesar de las ilusiones iniciales, la escuela está lidiando con problemas económicos. Elizabeth Buckley<sup>30</sup>, decide utilizar sus influencias entre la aristocracia madrileña y organiza en el Hotel Plaza un baile benéfico. El diario *ABC* lo detalla de esta manera:

El próximo día 5 de marzo, y a beneficio de la Escuela de Arte Dramático (TEM) se celebrará una cena-baile con el fin de recaudar fondos para la creación y desarrollo de un nuevo centro de orientación artística, interesante iniciativa debida a la distinguida dama norteamericana Mrs. Buckley. El Comité organizador de este baile, llamado

---

<sup>28</sup> Esta opinión de Narros, en la que además admite no conocer las escuelas que siguen el modelo de teatro de B. Brecht, demuestra en parte el nivel de desconocimiento de los profesionales españoles que en muchas ocasiones basaban sus juicios en referencias teóricas o opiniones de críticos extranjeros.

<sup>29</sup> La memoria realizada por Elizabeth Buckley y depositada en la Fundación Juan March recoge recortes de prensa y escritos de la compañía recogidos en una carpeta, que no vienen numerados por páginas. Por esa razón, la referencia de este material únicamente contendrá fecha.

<sup>30</sup> Elizabeth Buckley pertenecía a una familia de diplomáticos y millonarios tejanos, era mujer del escritor estadounidense Reid F. Buckley, cuyo hermano era William F. Buckley, escritor y comentarista conservador, fundador de la revista política *National Review*, amigo personal de Ronald Regan.

“Baile de los Artistas”, está formado por las señoras de la aristocracia madrileña, así como por la esposa del embajador de Francia, señora R. de Margerie, quien en amable colaboración con otras damas pertenecientes al Cuerpo Diplomático acreditado en Madrid ha prestado su generosa ayuda.

La fiesta tendrá por marco el hotel Plaza, y será dirigida por D. Duarte Pinto Coelho, quien desinteresadamente decorará los salones, contribuyendo así a los fines de la obra («Cena-baile», 1962: 70).

Además de las personalidades enumeradas en el periódico, el comité organizador estaba formado también por la marquesa de Villaverde, doña Beatriz Lodge de Oyarzabal, la condesa de Quintanilla, la señora de Cañedo, la duquesa de Alba, duquesa de Andria, marquesa de Perinat y Belvis, condesa de Paulucci y Seefrid y vizcondesa de Villa-Miranda. El baile se celebró, un día antes de lo anunciado, el día 4 de marzo de 1962 a las once de la noche en el Hotel Plaza. Según apunta el diario *ABC*, asistieron más de 600 personas, mostrando de esta manera «una verdadera simpatía hacia esta escuela de actores» («Fiesta de gala», 1962: 73).<sup>31</sup> No se conoce la cantidad exacta recogida esta noche, pero el dinero recaudado durante el baile permite al TEM moverse a un nuevo local.

El día 21 de mayo de 1962 se inaugura el local en la calle Barquillo núm. 32.<sup>32</sup> A pesar de escasas condiciones, a partir de aquí la escuela empieza su pleno desarrollo. Se establecen los objetivos principales, se contratan nuevos profesores, se amplía el número de asignaturas, con dos turnos de clases todos los días uno de 10:30 a 2:30 y otro por la tarde 5:30 a 9:30. Como se indicó anteriormente, el objetivo principal de la fundación de la escuela era intentar cubrir el precipicio que dividía la enseñanza teatral española y sus respectivos modelos europeos y americanos y además formar al actor con una técnica en el uso de sus propias facultades y lo que es todavía más necesario, formarlo como artista consciente del arte que interpreta. En la memoria final de Elizabeth Buckley, depositada en la Fundación Juan March, describe estos propósitos del TEM de la siguiente manera:

España, país de rica tradición teatral, no ha contado nunca con auténtica Escuela de Teatro que haya servido para educar y canalizar las vocaciones de la juventud hacia el arte interpretativo.

El hecho más sobresaliente del Teatro de los últimos años es la incorporación al mismo de los universitarios. Esta incorporación se ha llevado a cabo a través de los teatros universitarios y como consecuencia de ello un nuevo plantel de actores procedentes de la Universidad está interrumpiendo en los escenarios profesionales. Los actores universitarios traen al Teatro una nueva seriedad y un deseo de aprender al que hay que dar cauce.

Es pues necesario en estos momentos en que existe un reconocido renacimiento en el Teatro Español la creación de una Escuela que fomente en la nueva generación una afición y un entendimiento más completo del teatro y del arte interpretativo.

La Escuela se dedicará, en un principio, a atraer gente joven de todas las ramas sociales que deseen una formación profesional para la escena. La Escuela reconoce que el talento de actor es un don con el que nace y que

---

<sup>31</sup> Además del baile, hubo varios concursos, dirigidos por Juan Maura, y una gran rifa. Se rifó un abrigo de pieles, cedido por el peletero Arturo, así como un vale por un retrato al carbón, obra del pintor Claudio Bravo. Actuaron también varios artistas, entre ellos los hermanos Rivero. Se organizó, además, un concurso de twist con el jurado encabezado por Conchita Montes.

<sup>32</sup> María López Gómez describe el lugar como un piso excesivamente alto: «las paredes, forradas de tela de saco; el suelo, de estera muy rústica y no siempre muy nueva... Y, sin embargo, todo esto, tan sencillo, le da una cierta gracia, que atrae e invita a estar allí. “Tiene algo de estudio de pintores, de ambiente de astrólogos, de cúpula secreta”, ha escrito Alfonso Sastre» (López Gómez, 1965: 5).



no se adquiere con años de estudio. Sin embargo, la función de la Escuela es descubrir este talento o, desarrollarlo, otorgarle la técnica necesaria, darle al alumno el poder de controlar ese talento.

El Teatro es una profesión y como toda profesión deber ser estudiada a fin de obtener un máximo rendimiento.

Se trata de dar al alumno la preparación necesaria y una base sólida antes de enfrentarle con el mundo profesional del Teatro (Buckley, 1963).

Una vez establecido el objetivo y el nuevo local en marcha, se decide fundar comités para la eficaz organización del trabajo y el prestigio de la institución. Por un lado, se funda el comité de honor para reunir a personas que, desde sus experiencias y sus entidades, estén animando y haciendo posible la existencia y la proyección de la escuela. Otra vez gracias a las influencias de Elizabeth Buckley, se invitó a las personalidades de la alta clase social española. En el comité estaban:

Presidente: José María Pemán

Vice-Presidente: Gregorio Marañón Moya

Vocales: Luis Escobar, Conde de Berlanga, Duquesa de Alba, Condesa de Yebes, Condesa de Quintanilla, Conchita Montes, José Ruiz Morales, Joaquín Calvo Sotelo, Luis García Berlanga, Claudio de la Torre, Carlos Luis Álvarez, Jaime de Foxá, José Luis Alonso, José Osuna, Odón Alonso.

Por el otro, el TEM nombra el comité ejecutivo para dirigir y marcar la línea estratégica de la escuela:

Presidente: Elizabeth H. Buckley

Vice-Presidente: José Antonio Sainz de Vicuña, Sra. de Calvo Sotelo, Francisco Molero, Luis Gómez Acebo Duque de Valencia

Tesorero: Juan García Bravo

Director: Miguel García Rey

Secretaria: Marta Osorio

El ingreso en la escuela consistía en una prueba, en la que se valoraba la formación cultural, conocimientos básicos de literatura, y en particular, de teatro del futuro alumno. Sin embargo, no se trataba de un examen en el sentido estricto de la palabra. Era una charla, sobre todo, sobre las razones que le llevaron a cada alumno al mundo del teatro. María López Gómez lo describe de la siguiente manera: «En esta conversación intentamos que a los cinco minutos sean ya amigos nuestros, como nosotros deseamos serlo ya de ellos. Iniciada una mutua confianza, ésta permite sincerarse con nosotros. Así empezamos a conocerlos y podemos orientarlos mejor» (López Gómez, 1965: 6-7). Y en

otra ocasión añade: «[...] Se trata de evitar el absurdo del examen previo, y, al mismo tiempo, desengañar al alumno si vemos que no sirve para actor. En este caso, hay que hablarle claro para que estudie otra cosa» («Conversaciones nacionales de teatro...», 1966: 6). Aunque la mayoría de los alumnos ingresaba con el Bachillerato, no se exigía ningún título académico.

De los alumnos asistentes a las clases del TEM, prácticamente todos estudiaban una carrera o trabajan. El menor de ellos tenía 16 años y el mayor 23. De la etapa de Círculo de Medina procedían unos veinte y al Barquillo se incorporaron otros tantos. El 99% eran chicos.<sup>33</sup> Sin embargo, no todos los que empezaban el curso llegaban hasta el final. José Carlos Plaza lo comenta de la siguiente manera: «[...] como siempre pasa en este país, la gente dura lo que dura. No duraron nada, vamos. Los que trabajaban seriamente a lo largo de un mes, eran ya la excepción. De manera que de estas cuarenta personas, que daban un empuje al comenzar cada trimestre, al final quedaban dos» (Layton, 1972b: 15). Por esa misma razón, no se puede dar el número exacto de alumnos que participaban en cada curso, durante la existencia del TEM. Tampoco resulta posible enumerar a todos los componentes del grupo que llegaron a realizar espectáculos con la compañía. Los jóvenes en muchas ocasiones abandonaban la escuela para unos meses e iban a experimentar con otros grupos, para después de un tiempo volver al TEM.<sup>34</sup>

Para entender con claridad el funcionamiento de la escuela, vale la pena detallar el programa de asignaturas y el profesorado de tres momentos históricos diferentes del TEM: el curso 1962-1963, cuando la escuela empezaba su desarrollo; el curso 1965-1966, en el momento de auge de las actividades del TEM y el curso 1966-1967, cuando estaba a punto de disolverse.

Las asignaturas en el curso 1962-1963 se presentaban de la siguiente manera.<sup>35</sup>

Asignatura	Profesor	Programa
Improvisación	William Layton	<p>1. Improvisaciones:</p> <p>a) Improvisaciones personales;</p> <p>b) Improvisaciones fundadas en escenas específicas;</p> <p>c) Análisis de personajes: cómo estudiar, construir y desarrollar el personaje;</p> <p>d) Ejercicios de relajación, concentración e imaginación para crear el clima que permitirá que las emociones salgan espontáneamente;</p> <p>2. Estudios sobre lectura interpretativa:</p> <p>Este método trata de dar realismo y naturalidad al actor, liberarle de las inhibiciones y hábitos que impiden que muestre su talento interpretativo. Se pretende que el actor aprenda a utilizar sus propios recursos real y sinceramente, en las circunstancias creadas por el dramaturgo.</p>

<sup>33</sup> La falta de asistencia de chicas se explica por «los prejuicios familiares que existen en nuestro país para estas cosas» (Buckley, 1963).

<sup>34</sup> Estos cambios de alumnado, y más tarde de actores eran continuos y habituales para todo el movimiento del Teatro Independiente, y en parte provocaron la inestabilidad interna del movimiento.

<sup>35</sup> Información extraída de Buckley (1963).

Prácticas escénicas	Miguel Narros	<p>1. Conocimiento del alumno y los medios de expresión que posee para enfrentarse con el personaje:</p> <p>a) Concentración;</p> <p>b) Retentiva;</p> <p>c) Imaginación;</p> <p>d) El poder de comunicación;</p> <p>e) Los círculos de transmisión;</p> <p>f) Los medios internos para transmitir la emoción; (ejercicios de improvisación).</p> <p>2. Tipos y caracteres:</p> <p>a) El tipo;</p> <p>b) El temperamento;</p> <p>c) El carácter;</p> <p>d) Clasificación de tipos;</p> <p>e) Sus constantes psíquicas;</p> <p>f) Tipos, temperamentos y sus caracteres psicopáticas; (ejercicios de improvisación y estudio de personajes).</p> <p>3. Imaginación creadora: personajes irreales: símbolos, elementos naturales, elementos sobrenaturales.</p> <p>4. Ejercicios Psicofísicos:</p> <p>a) Preparación de una obra;</p> <p>b) Los personajes;</p> <p>c) El estilo;</p> <p>d) El sentido y la forma;</p> <p>e) El sentido y la musicalidad;</p> <p>f) La forma del personaje de carne y hueso.</p> <p>5. Ejercicios psicotécnicos: el actor, narrador de emociones.</p>
Interpretación épica	Alberto González Vergel	<p>1. Algunas reflexiones previas sobre el drama y el actor. Orígenes y evolución.</p> <p>2. Interpretación dramática intencionada.</p> <p>3. Lo dramático y lo épico. Mimo y Rapsoda.</p> <p>4. Postulados brechtianos contenidos en el "Pequeño Órgano".</p> <p>5. Efectos V o de Distanciación.</p> <p>6. Interpretación épica del Teatro Clásico.</p> <p>7. Introducción al teatro de Bertold Brecht – análisis de una de sus obras más representativas.</p> <p>8. Las técnicas teatrales del Berliner Ensemble.</p> <p>9. Autores influidos por Brecht. Neobrechtismo.</p> <p>10. Estudios analíticos y críticos de poemas modernos e interpretación espica de los mimos. Prácticas de distanciación.</p>
Logopedia e higiene vocal	Rosalía Prado	<p>1. a) Examen de la voz;</p> <p>b) Clasificación y registro;</p> <p>c) Características. Madurez.</p> <p>2. Vocalización:</p> <p>a) Respiración – gimnasia respiratoria, empleo del soplo respiratorio en lectura, recitación, declamación. Ejercicios combinados de respiración y vocalización;</p> <p>b) Motilidad facial- mímica y articulación, mímica y expresión.</p> <p>3. Relajación:</p> <p>a) Articulación- grupos fónicos, énfasis articulatorio, modificación de acentos regionales y pequeños defectos de dicción y pronunciación;</p> <p>b) Elocución- ritmo y melodía de la palabra, velocidad frástica, utilización de la palabra espontánea, ordenación mental: 1. Sobre un tema previo, 2. Improvisación.</p> <p>4. Seminario teórico.</p>

El hombre y el arte	Reid F. Buckley	<p>Lección 1. Introducción: el hombre y el arte.</p> <p>Lección 2. El hombre griego: Aquiles, Hércules, Heráclito.</p> <p>Lección 3. El hombre griego: Ulises.</p> <p>Lección 4. El hombre griego: Leónidas, Pericles, Demóstenes, Alcibiades, Sócrates.</p> <p>Lección 5. El hombre griego: el Orestes del Teatro Griego.</p> <p>Lección 6. El hombre griego: El Edipo del Teatro Griego.</p> <p>Lección 7. El hombre Judío: David.</p> <p>Lección 8. El hombre Judío: Job.</p> <p>Lección 9. El hombre Judío: Isaías.</p> <p>Lección 10. El hombre cristiano: Jesús.</p> <p>Lección 11. El hombre cristiano: Jesucristo.</p> <p>Lección 12. El hombre cristiano: Jesucristo.</p> <p>Lección 13. El hombre cristiano: Jesucristo.</p> <p>Lección 14. El hombre pagano, Judío y cristiano: resumen.</p> <p>Lección 15. El hombre occidental: San Agustín.</p> <p>Lección 16. El hombre occidental: Santo Tomás.</p> <p>Lección 17. El hombre en el arte: François Ier, Henry VIII, Carlos V.</p> <p>Lección 18. El hombre en el arte: François Ier, Henry VIII, Carlos V.</p> <p>Lección 19. El hombre en el arte: François Ier, Henry VIII, Carlos V.</p> <p>Lección 20. El hombre occidental: los agnósticos.</p> <p>Lección 21. El hombre occidental: los agnósticos.</p> <p>Lección 22. El hombre occidental: Cervantes.</p> <p>Lección 23. El hombre occidental: Le Sage y Gil Blas.</p> <p>Lección 24. El hombre occidental: Chaucer.</p> <p>Lección 25. El hombre occidental: Shakespeare.</p> <p>Lección 26. El hombre occidental: Lope de Vega.</p> <p>Lección 27. El hombre occidental: Maquiavelo.</p> <p>Lección 28. El hombre occidental: Milton, Dante Alighieri.</p> <p>Lección 29. El hombre occidental: Los conquistadores.</p> <p>Lección 30. El hombre occidental: Los pioneros ingleses.</p> <p>Lección 31. El hombre occidental: Los cow-boys.</p> <p>Lección 32. El hombre occidental: Napoleón.</p> <p>Lección 33. El hombre occidental: Hegel.</p> <p>Lección 34. El hombre occidental: "Les Philosophes" de Francia.</p> <p>Lección 35. El hombre occidental: Nietzsche, Marx, Freud.</p> <p>Lección 36. El hombre occidental: La primera y la segunda etapa de su desarrollo.</p> <p>Resumen.</p>
Psicología	Caridad Díaz Fernández	Características esencias de la psicología y su proyección en los personajes del Teatro Universal.
Maquillaje	María Luisa de la Torre	
Mimo	Bonnie Spiller	
Gimnasia y danza	Gene Collins	

Al analizar este programa pedagógico, parece estar claro que en el curso 1962-1963, los dos puntales de la escuela, William Layton y Miguel Narros, se llevan el peso de la tarea pedagógica y lo seguirán haciendo también hasta el final de la existencia del TEM. Vale la pena subrayar también la existencia de asignaturas como Maquillaje, Mimo, Danza y Gimnasia y hasta clases de introducción a la filosofía e historia, llamadas El hombre y el arte, que dejan clara intención del TEM de ofrecer una enseñanza transversal y multidisciplinar. Cabe destacar igualmente la presencia de la Psicología, impartida por Caridad Díaz Fernández. Estas clases estaban en gran medida centradas en desmenuzar

detenidamente todos los personajes de una obra y estaban concebidas como un espacio de reflexión que significaba ir un paso más allá, una profundización en una obra o un tema concreto. Elizabeth Buckley lo explica del siguiente modo: «Por ejemplo, si se trata de alguna de Ibsen, tratar de hallar la posible relación con Freud y estudiar las taras mentales que pudieran encontrarse en los tipos representados» (Buckley, 1963).

Al saltar al curso 1965-1966<sup>36</sup>, se puede ver cómo la estructura de los cursos seguía siendo prácticamente la misma, con ligeros cambios en algunas asignaturas y del profesorado:

Asignatura	Profesor
Improvisación Escénica	William Layton
Prácticas escénicas	Miguel Narros
Logopedia	Rosalía Prado
Historia del Teatro	Fernando Moreno Quintana
Crítica de Teatro	María López Gómez
Perceptiva literaria (métrica, comentarios de textos, etc.)	Josefina García Aráez
Psicología	Pablo Población
Ballet Jazz	Bonnie Parkes
Gimnasia	María Dolores de Medina

Lo primero que salta a la vista es el cambio en la dirección de la escuela, donde además de Miguel Narros, se encuentra también María López Gómez.<sup>37</sup> Como ella misma reconoce (López Gómez, 1965: 5), fue invitada a hacerse cargo de la dirección de la escuela en el curso 1963-1964.

Analizando el programa pedagógico de este curso se puede apreciar como la rama de investigación en las materias de Historia de Teatro y Perceptiva Literaria aspiraba a dar una formación completa al alumno en lo referente a la historia del teatro, tal y como lo confirma López Gómez: «[...] en el TEM estamos intentando algo que, hasta ahora quizá en España no se ha planteado con demasiada seriedad: la necesidad de que nuestros actores lleguen al teatro con una previa, amplia y rigurosa formación técnica y cultural. Y que esta formación, además, esté en función de verdaderas inquietudes de nuestro tiempo» (López Gómez, 1965: 7).

En cuanto a las demás asignaturas, desaparecen las clases de El hombre y al arte, Interpretación épica, Mimo y Maquillaje, y en su lugar se dan Historia del Teatro, Crítica de Teatro y Perceptiva literaria. Cambia además el profesor de Psicología, y la asignatura es impartida ahora por Pablo Población, jefe clínico y jefe del departamento de psicoterapia del Hospital Psiquiátrico de

<sup>36</sup> Información extraída de López Gómez (1965).

<sup>37</sup> La carrera teatral de López Gómez empezó con el Teatro Aguilar, que dirigía desde 1957, para luego pasarse al TEM. Más adelante, al disolverse el TEM María López Gómez será fiel colaboradora en varios proyectos de Miguel Narros. De 1976 a 1979 será directora adjunta del Teatro Español, siendo director Miguel Narros, y entre 1980 y 1987 será directora de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, donde había impartido clases desde 1969, después de disolverse el TEM.

Mujeres de Ciempozuleos.<sup>38</sup> María López Gómez define estas asignaturas como materias que «orientan hacia la más completa formación del actor, tanto en lo cultural como en lo que se refiere estrictamente a la técnica del teatro» (López Gómez, 1965: 6). Con referencia también a este curso, la directora de la escuela divide las asignaturas presentadas en dos grupos. Primero, las propiamente profesionales, vinculadas con las técnicas de teatro y según López Gómez, de resultados más inmediatos (Prácticas escénicas, Improvisación, Logopedia, Ballet jazz y Gimnasia). Segundo, las que considera menos profesionales, aunque tan fundamentales como las anteriores y cuyos resultados se ven más a la larga (Historia del teatro, Crítica de teatro, Preceptiva literaria y Psicología). Estas últimas, son para la dirección del TEM asignaturas necesarias para una formación lo más completa posible para llegar a ser un actor, para despertar el «espíritu crítico –constructivo– frente a la obra y a su representación» (López Gómez, 1965: 7).

López Gómez comenta, además, que de todas ellas, las que más interesan a los estudiantes son las impartidas por Miguel Narros y William Layton, porque «se trata de dos asignaturas –complementarias entre sí–, sobre las cuales descansa el aprendizaje de la técnica propiamente interpretativa» (López Gómez, 1965: 6).

Más adelante en el amplio reportaje de *Primer Acto*, López Gómez, explica con más detalles, en qué consisten las clases de los dos profesores:

En su asignatura de Prácticas Escénicas, Miguel Narros hace hincapié, sobre todo, en la necesidad de que el actor llegue a una total comprensión del personaje, analizando su situación, su psicología, su conducta. Esta comprensión y asimilación del personaje se lleva a cabo mediante un proceso, en el que sucesivamente se analiza y asume: pensamiento, sentimiento, gesto y palabra.

William Layton, en Improvisación, aplicando un método muy stanislavskiano, apunta también a la total comprensión del personaje por el actor. ¿Qué quiere el personaje? ¿Por qué? ¿De quién? ¿Cuáles son los obstáculos que impiden su propósito? ¿Cómo superarlos? Las respuestas a estas preguntas forman el análisis de la estructura de la escena dramática, y son el punto de partida para la “improvisación” por el actor. Cuando el alumno sabe “improvisar” es cuando, en realidad, está ya en condiciones de “interpretar”, como un actor-creador, un personaje dado (López Gómez, 1965: 6-7).

Este curso tuvo también una importante innovación introducida por la escuela: cursos monográficos. La idea empezó ya en el curso de 1963-64, cuando en la sede de la escuela se dio una serie de charlas y conferencias sobre teatro y cine. Enrique Llovet habló de «Teatro actual», Mel Ferrer de «Teatro y cine», Jean Negulesco de su experiencia como hombre de cine, Ricardo Doménech pronunció la conferencia acerca de «La dignidad del autor», Victoriano Imbert del teatro de Maiakovski,

---

<sup>38</sup> Más tarde Población emprenderá con los alumnos del TEM un psicodrama basado en su trabajo, que dará como fruto el espectáculo titulado *La sesión* (capítulo 3.2.3).

Hugh O'Brien sobre conceptos fundamentales para el actor, Pedro Barceló, sobre la censura del teatro, y Mario Morgan, sobre el teatro uruguayo.<sup>39</sup>

Estas charlas puntuales dieron pie para la organización de cursos como parte íntegra del programa de estudios y se presentaron a partir de 1965. Entre los colaboradores que acudieron al TEM hay que destacar a: Donald S. Byron con el coloquio titulado «Luminotecnia», el director cinematográfico Jorge Grau, que habló sobre una preparación y pre interpretación del acto, José Monleón, con conferencia titulada «Un teatro para otro público», Alfonso Sastre que presentaba «Introducción en el teatro de Brecht», y González Vergel que habló sobre la «Interpretación Épica». Dentro de estas conferencias, el 8 de octubre de 1965 el curso de la escuela lo inauguraba también Antonio Buero Vallejo. «Estos cursillos constituyen una novedad dentro del programa de la enseñanza del teatro en España, y su orientación hacia una más rigurosa preparación del actor» (Buckley, 1963).

Finalmente, el programa del curso 1966-1967<sup>40</sup>, se anunciaba de la siguiente manera:

Asignatura	Profesor
Improvisación Escénica	William Layton
Prácticas escénicas	Miguel Narros
Historia del Teatro	Ricardo Doménech Quintana
Interpretación Épica	Alberto González Vergel
Crítica de Teatro	María López Gómez
Declamación	Maruchi Fresno
Iniciación Estudio Improvisación	José Taín
Logopedia	Rosalía Prado
Expresión Mímica	Tamara Síe

Este último programa, aunque parecido en su estructura a los anteriores, contiene cambios tanto en el profesorado como en algunas asignaturas. Desaparecen las clases de Psicología, y en cambio se crean tres nuevas materias de Declamación, Iniciación Estudio Improvisación y Expresión Mímica. Vuelve a impartir las clases Alberto González Vergel, que aunque no estaba presente en el curso anterior, siguió siempre vinculado con la escuela, por medio de los coloquios y charlas que ofrecía en el TEM. Vale la pena subrayar también el cambio del profesor en la asignatura de Historia de Teatro, que es impartida por Ricardo Doménech.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Dentro de estas conferencias, José María de Quinto también ofreció su ponencia sobre la ética de actor de la que se habló anteriormente en este trabajo.

<sup>40</sup> Información extraída de «Plan de estudios del TEM» (1966).

<sup>41</sup> Doménech, en aquel momento doctor de Filología, por la Universidad Autónoma de Madrid, fue fiel partícipe de la iniciativa del TEM, desde sus inicios, tal y como lo describe Fernando Doménech: «Ricardo Doménech, con apenas treinta años, ya era un profesor respetado y querido en el universo del teatro, y más allá del mismo. En aquel tiempo se le consideraba como uno de los arietes conceptuales del Teatro Estudio de Madrid, el histórico TEM, que impulsaba María López Gómez, Miguel Narros y William Layton, en el número 32 de la Calle Barquillo. [...] Allí se comenzó en España a estudiar y a practicar «el método». Y de allí salió una promoción de profesionales que ha sido un hito, lo sigue siendo, en el

Analizando el programa de este curso, resulta muy importante destacar la diversidad del profesorado que trabajaba en el TEM aportando puntos de vista diversos. Bajo el techo de la escuela se unían profesionales como Ricardo Doménech, cuya visión del teatro no se circunscribía estrictamente a los criterios del Método, Alberto González Vergel, influido por el distanciamiento brechtiano, o la actriz Maruchi Fresno. Este hecho podría, por un lado, ratificar la idea que tenía el TEM de su escuela: un espacio abierto a nuevas tendencias e ideologías. Por el otro, sin embargo, hay que reconocer que la propuesta pedagógica del TEM arroja una falta del sistema sólido y desarrollado según los objetivos educativos que se desean alcanzar durante los cursos de la escuela.

Al examinar los cursos presentados, es difícil hablar de una sistematización del temario de los estudios. Los planes carecen de unos propósitos claros que fueran más allá que el curso en el que se encuentran. Los programas de estudios expuestos conjuntamente demuestran una dirección más bien improvisada que bien estudiada y ajustada a la necesidades de los alumnos, con una idea clara de la orientación en el avance de la enseñanza. Parece que las asignaturas se elegían según la disponibilidad del profesorado y no según criterios del desarrollo del programa pedagógico.

Estas faltas se hacen aún más visibles, al hacer una comparación con la escuela Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual de Barcelona, fundada el mismo año que el TEM. En este sentido la EADAG, siguiendo el modelo alemán, ya en 1961-1962 tenía un programa compuesto por tres cursos, con las siguientes asignaturas: Primer Curso: Plástica Teatral, Psicología del Actor, Música en la Escena, Historia del Teatro, Teatro Contemporáneo, Ortofonía y Dicción, Formación del Actor, Iniciación a la Pantomima; Segundo Curso: Formación del Actor, Mimo Corporal, El Escritor de teatro como pensador, Historia de Teatro, Los Grandes Mitos, La Novela y El Teatro, Dicción y Entonación, Maquillaje, Escenografía, Danza; Tercer Curso: Historia del Arte, Ortofonía, Gramática, Brecht y Teatro Épico, Dirección Escénica, Dicción Poética, Poética Musical, Plástica Teatral, Aula de Cinematografía. Además, la escuela catalana, pionera en este campo, ofrecía al alumnado tres posibles itinerarios de acercarse al hecho teatral: Interpretación, Dirección e Investigación (Puig Taulé, 2007: 21).

A pesar de estas carencias, el nuevo modelo de enseñanza que decidió impartir el TEM fue considerado por varios críticos fundamental en el desarrollo de las escuelas dramáticas en España. Lo observó en su momento José Monleón que veía en el TEM un nuevo futuro teatral de España, sobre todo frente a los trabajos «torpes y desasistidos» de las escuelas dramáticas trabajos:

---

teatro español contemporáneo: José Carlos Plaza, Ana Belén, Juan Margallo, Petra Martínez, Paco Vidal, José Luis Alonso de Santos, Paca Ojea...» (Doménech, 2008: 12).



[...] De su minúsculo local de la calle Barquillo ha salido una compañía que, por de pronto, tiene infinitamente más interés que la que albergaba el Teatro Nacional de Cámara. El hecho debe hacer meditar a los rectores de nuestro teatro. [...] Un primer dato importante es su homogeneidad, que testimonia la realidad de un trabajo riguroso y serio. No estamos, dicho de otro modo, ante muchachos “matriculados” en el TEM, sino ante actores “formados” en el TEM, que es una cosa bien distinta. El estudio y práctica de las diversas materias – Improvisación Escénica, Prácticas Escénicas, Logopedia, Historia del Teatro, Crítica de Teatro, Percepción literaria, Psicología, Ballet, Jazz y Gimnasia –, a través de la orientación y profesorado del TEM, arroja un actor determinado, un tipo de intérprete bastante nuevo en el panorama español (Monleón, 1966c: 12).

Visto así, parece aún más claro que el TEM, aunque tuviera la voluntad integradora de concebir el hecho teatral como dependiente de las otras artes más cercanas, no llegó a desarrollar un sistema pedagógico que pudiera dar una educación teatral a la altura de las escuelas europeas. En este sentido, y como ya se mencionó anteriormente, el TEM intentaba más bien mirar hacia Estados Unidos y ser fiel al modelo del Actor’s Studio. De esta forma, la escuela estaba más centrada en ser un taller de actores, donde se ve cómo progresa el trabajo bajo el Método. El punto de salida y el objetivo de la escuela era formar a unos actores conscientes de las motivaciones y actos en la escena. Miguel Narros lo define del siguiente modo: «En el TEM nos hemos propuesto formar una serie de actores que sean conscientes, que no se olviden del ser humano, y que no tomen el teatro como una simple exhibición. Una formación técnica y humanista es nuestro último objetivo [...]» («Conversaciones nacionales de teatro...», 1966: 6).

Una buena característica del TEM y la diferencia con otras escuelas, sobre todo públicas, la da Ricardo Doménech, que los años 1977-1979 fue director de la Escuela de Arte Dramático de Madrid:

[...] creo que la enseñanza privada, que puede ser magnífica, tiene ante todo estas características: grupo reducido de estudiantes y de profesores girando en torno a un maestro. Es algo que puede ser magnífico y todos conocemos experiencias tan buenas como las de Layton. Layton supone una gran aportación al teatro español. [...] pero evidentemente, nuestro sistema de trabajo no es igual al de una escuela privada que, de alguna manera, supone abrir un pozo, profundizar en una dirección. Una escuela oficial, en cambio, lo que hace es abrirse en extensión. [...] Resumiendo: pienso que la enseñanza privada tendrá siempre ese sentido de investigación, de indagación, en una dirección determinada, frente al carácter más amplio y diversificado de una escuela pública («Los grandes temas del teatro español...», 1987: 220).

Pese al creciente número de matrículas y el éxito de la escuela en la prensa, el TEM siempre tenía serios problemas económicos, que pronto se convirtieron en una característica de los grupos independientes. En el caso del Teatro Estudio de Madrid los gastos eran bastante elevados, teniendo en cuenta que no todos los alumnos podían pagar su matrícula. En la documentación presentada para obtener la financiación de la Fundación Juan March, Elizabeth Buckley incluye los siguientes gastos mensuales de la escuela durante un curso:

<b>GASTOS MENSUALES</b>	<b>PESETAS</b>
Local (Barquillo, 32)	2.500,00
Portera	100,00
Sereno	10,00
Limpieza (2 horas diarias)	600,00
Piano	500,00
Luz (aproximadamente)	250,00
Teléfono	75,00
Máquina de escribir	200,00
Secretaría	2.000,00
Calefacción (sólo en invierno)	300,00
Correspondencia, imprevistos	1.400,00
<b>Total:</b>	<b>7.935,00</b>

<b>OTROS GASTOS MENSUALES</b>	<b>PESETAS</b>
Profesor prácticas escénicas	3.000,00
Profesor improvisación	3.000,00
Profesor higiene vocal	2.000,00
Profesor interpretación épica	2.000,00
Profesor gimnasia y danza	2.000,00
Profesor mimo	2.000,00
Profesor maquillaje	2.000,00
Profesor historia del teatro	1.000,00
Profesor psicología	1.000,00
Profesor música	1.000,00
Profesor arte y mitología	1.000,00
Profesor armonía y personalidad	1.000,00
Profesor pintura	1.000,00
Dirección	4.000,00
<b>Total:</b>	<b>26.000,00</b>

<b>TOTAL GASTOS:</b>	<b>33.935,00</b>
----------------------	------------------

<b>INGRESOS</b>	Cuota mensual de 23 alumnos, a 300,00 ptas. = 6.900,00 (los restantes alumnos no pueden abonar su mensualidad); Cuota abonada por el comité ejecutivo = 2.400,00 <b>TOTAL: 9.300,00</b>
-----------------	---

En resumen, si los gastos mensuales fijos eran 33.935,00 ptas. y los ingresos eran de 9.300,00 ptas., el déficit mensual fue de 24.635,00 ptas. Ahora bien, no se ha podido confirmar si estas cuotas, bastante elevadas como para aquellos tiempos, las cobraban de verdad los profesores o si fueron únicamente elaboradas para el informe que solicitó la Fundación Juan March.

La solución para cualquier tipo de problemas económicos casi siempre se encontraba entre los contactos que tenía Miguel Narros y sobre todo, Elizabeth Buckley. Sus influencias venían en su mayoría de parte de la familia de su marido, quien era hermano de William F. Buckley, quien como ya se mencionó antes, fundó *National Review*, que ha sido durante décadas la revista de referencia del

conservadurismo norteamericano y desde la que se promovió la fusión de los valores conservadores clásicos con las ideas del movimiento libertario. Además, William Buckley fue protagonista de varias teorías conspiratorias sobre las conexiones de su familia con los Nazis, descritas principalmente por «LaRouche movement».<sup>42</sup> Independientemente de estas acusaciones, el hecho es que la familia Buckley, afincada en Madrid desde 1950, tuvo muy buenos contactos en la alta sociedad española y siempre los usó para el bien de promover y desarrollar el TEM.

Son varias las ayudas y subvenciones conseguidas por la familia o sociedad norteamericana, que vinieron a reforzar el Teatro Estudio Madrid. Desde el curso 1963-64 el TEM es subvencionado por el Instituto de Cultura Hispanoamericana, con la concesión de becas para alumnos hispano-americanos. En la carta escrita por Enrique Suárez de Puga a Elizabeth Buckley, fechada el 23 de junio de 1964, figura la cifra de 45.000 pesetas concedidos por el Instituto de Cultura Hispánica.

El 20 de junio de 1963 el Consejo del Patronato de la Fundación Juan March asignó la cantidad de 65.000 pesetas al Teatro Estudio Madrid, como ayuda a las actividades culturales y artísticas que desarrolla dicha institución.

Por otro lado, ayudaba también Alfonso Fierro, presidente de Banco Ibérico que el 23 de abril de 1965 envía un cheque de 20.000 pesetas como aportación a los gastos que ocasionará al TEM el desplazamiento a Alemania. Este viaje formaba parte de la participación de la escuela en Congreso Internacional del ITI (International Theatre Institute). El TEM participó en esta reunión en dos ocasiones. En 1963 tuvo lugar en Bruselas la primera asamblea internacional sobre la voz y el cuerpo, como partes constituyentes del instrumento del actor, en 1964 la segunda, en Bucarest, sobre las posibilidades que la improvisación ofrece al actor-alumno para alcanzar una expresión artística propia. El TEM había participado ya en el primer encuentro en 1963, aunque sólo con la asistencia de Miguel Narros:

[...] al invitarnos la Unesco a asistir al Congreso Internacional de Escuelas de Teatro que tuvo lugar en Bruselas del 2 al 9 de enero 1963, solicitamos de este organismo y de la Dirección General de Cinematografía y Teatro una subvención económica para poder enviar nuestra profesora de voz, Rosalía de Prado, a estudiar los sistemas educativos que para la higiene vocal sería mostrados en Bruselas; subvención que desgraciadamente nos fue denegada. Tan solo pudo asistir nuestro director, quien se desplazó y representó nuestra escuela como único participante español, durante la duración del dicho congreso, completamente a sus expensas, puesto que el TEM no dispone de medios en absoluto, según se aclara en el capítulo económico (Buckley, 1963).

---

<sup>42</sup> Según estas teorías, Reid F. Buckley, marido de Elizabeth, durante su estancia en Madrid, había tenido vínculos y estrecha colaboración con Otto Skorzeny, ex - comando de Waffen SS de Hitler. No se encontró otras fuentes de estas informaciones salvo el Schiller Institute y *Executive Intelligence Review*, ambos pertenecientes a «LaRouche movement».

Con más representación el TEM se presentó en el III Congreso que se realizó entre los días 2 y 9 de mayo de 1965 en Essen. En representación de la escuela fueron a Alemania: William Layton, José Carlos Plaza y Montserrat Custodio. Según el periódico *ABC*, hicieron «diferentes demostraciones de ejercicios de improvisación, seguidos de la representación de algunas escenas de teatro clásico y moderno español» («El TEM invitado a Essen...», 1965: 65). El Congreso de Essen, centrado en el tema de la improvisación como puente hacia la interpretación de obras de todos los estilos, fue la tercera edición de los encuentros de profesionales de teatro, vinculados con la renovación de los escenarios europeos.

Sin embargo, no todas las peticiones de ayuda fueron atendidas positivamente. El día 23 de enero de 1964 Miguel Narros solicita a la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores una beca para españoles de arte y con la carta del 10 de febrero del mismo año, José María Rubio, director de Acción Cultural, le responde que no es posible acceder a lo solicitado. Lo mismo pasa con la petición de subvención de la Embajada de España en Londres, que se solicita el 22 de febrero de 1964.

En este punto, parece conveniente mencionar, que el apoyo no vino únicamente en forma de subvenciones o ayudas. En 1963 Manuel Fraga Iribarne, Ministro de Información y Turismo, visitó el Teatro Estudio de Madrid. Durante la visita los estudiantes le mostraron un fragmento de la obra de *Hospital de los locos*. Este acontecimiento fue detallado en un amplio fotoreportaje en *El Alcázar*. Este hecho junto con la información sobre la financiación obtenida por el TEM, de mano de varias instituciones públicas y por generosidad de personas privadas vinculadas fuertemente con la vida social y cultural de la España franquista, hace considerar que aunque la escuela existiera fuera del circuito oficial, estaba oficialmente apoyada y hasta soportada económicamente, tanto por los altos cargos ministeriales, como por la alta sociedad española, que tenía influencia en la vida político-social española.

## **2.4. Producciones.**

Muy pronto después de fundar la escuela entre el profesorado empieza a surgir la idea de crear un teatro de bolsillo, con el objetivo de dar oportunidad a los alumnos a experimentar las enseñanzas teóricas recibidas en la escuela. Los profesores eran conscientes de la dificultad que podía encontrar un alumno recién salido de la escuela al chocar con el mundo profesional que llevaba un ritmo diferente del cultivado en la calle Barquillo. López Gómez, preguntada sobre si se perdían irremediabilmente las

posibles conquistas del actor del TEM al someterse a los niveles y exigencias generales del teatro profesional, respondía con una idea clara de creación de una compañía: «En efecto: el nuevo actor, luchará con la compañía, cosa que no es posible a largo plazo, o se someterá a ella. Habrá que crear nuestra propia compañía» («Conversaciones nacionales de teatro...», 1966: 6). Aunque la creación de una especie de compañía parecía necesaria e inevitable, según Elizabeth Buckley conllevaba una cierta dificultad: «Este proyecto es de difícil resolución, por la misma inexperiencia natural de los estudiantes; porque a ser posible, no queremos que intervengan profesionales, sino que deben ser los propios alumnos quienes lleven a cabo la interpretación de las obras que montemos» (Buckley, 1963). Pese a las dudas que pudieran surgir en este aspecto, el TEM se atreve con la idea y decide crear un teatro de bolsillo, para dar a conocer su orientación artística a un público más amplio.

Para iniciar su campaña de Teatro de Cámara el 31 de enero de 1963 el TEM estrena en el Instituto de Cultura Hispánica un auto sacramental de José de Valdivielso: *El hospital de los locos*, con dirección de escena y vestuario de Miguel Narros, con Ángel Pastor como ayudante de dirección, con ilustraciones musicales de Haendel y en el reparto con: María Jesús Hoyos Miguel, Francisco Leiva, Miguel Ángel Ayones, Joaquín Pueyo, Manuel de Blas Muñoz, José María R. Buzón, Trinidad Rugero, Montserrat Custodio Martí, José Carlos Plaza, Carmen Álvarez Buylla, María Elena Flores Fernández, María Francisca Ojea, Alberto Blasco, Alberto Pimienta Toledano.

La elección de este texto se puede explicar como una manera de minimizar el riesgo de ser rechazados por la cesura. Los autos sacramentales fueron uno de los géneros preferidos por la dictadura, hasta el punto de creación en 1938 del premio para autos sacramentales de nueva composición. El ejemplo del TEM, demuestra de alguna forma, que la «obsesión por el pasado imperial y teatrocático» (Rodríguez Puértolas, 2008: 323) había llegado también hasta el ámbito de los grupos que estaban fuera del circuito oficial y querían representar sus obras sin problemas de autorización.

Elizabeth Buckley describe la presentación de la obra de la siguiente manera: «Invitados por el Instituto de Cultura Hispánica, presentamos en su sala actos el auto sacramental de Joseph de Valdivielso, “El hospital de los locos”, que obtuvo un señalado éxito, a tal punto que nos fue solicitado por varios Colegios Mayores, y a lo que accedimos gustosos por llevar un espectáculo teatral de esta índole a las aulas universitarias. Se hallan en estudio varias obras, para ser montadas tan pronto como recaudemos fondos para proceder a su montaje» (Buckley, 1963).

El montaje de *El hospital de los locos*, también se presentará con posterioridad en la Escuela de Magisterio de las Navas del Marqués. En 1963, el director norteamericano, Mel Ferrer, visita España junto con su esposa Audrey Hepburn, para preparar el montaje de su película *El Greco*, sobre la vida del famoso pintor. Como ya pasó en otras ocasiones, por conexiones de Elizabeth Buckley, asiste a las

clases del TEM, presenta un coloquio sobre la relación entre el teatro y el cine y, además, decide incluir la obra en dirección de Miguel Narros, *El hospital de los locos*, en su película.<sup>43</sup>

Seguidamente, en junio de 1965, *El hospital de los locos* junto con *La Farsa llamada Danza de la Muerte*, de Juan Pedraza –ambas en un solo espectáculo– se representan en París, dentro del ciclo del Teatro de la Naciones. El viaje a París fue posible gracias a la ayuda económica de 100.000 pesetas, concedida el día 12 de abril de 1965, por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores. Pocos medios se hacen eco de la presentación del TEM en Francia, lo que Monleón califica como una clara prueba de la difícil situación en la que trabajan las escuelas privadas: «[...] es sintomático que, después de tantos años de discutibles participaciones de nuestros profesionales en el Teatro de las Naciones, este año haya allí un grupo del TEM, sin duda el más sólido de nuestros Teatros-Estudios. Si se ha hablado tan poco de su intervención – bastante menos que el año anterior, en el que mandamos «La perrichola» – no hace sino poner nuevamente de manifiesto el clima en el que estas Escuelas trabajan» (Monleón, 1965a: 10).

Antes de presentarse en París, el 18 de abril de 1965, *El hospital de los locos* se muestra en el ciclo de «Teatro de la juventud» en la televisión nacional. En mayo de 1966 la obra viaja a los festivales de Córdoba y Lérida, para ser presentada junto con la producción de *Proceso por la sombra de un burro* que se realizará en 1965.<sup>44</sup>

La verdadera salida hacia el Teatro de Cámara del TEM se dará el 2 de diciembre de 1963, en el Teatro Valle Inclán, con la representación de *Historia del zoo* y *La caja de arena*, de Edward Albee, a cargo del «Teatro de los Jóvenes», bajo la dirección escénica de William Layton. La creación de esta compañía de teatro, anima al TEM a publicar los objetivos que quieren perseguir al crear el teatro de bolsillo:

El TEM desea contribuir a la creación de un teatro completamente nuevo en España; un teatro simple en cuanto a decoración y aparatos escénicos; un teatro que atraiga por su novedad, no sólo al espectador sino al autor; este buscará una forma nueva de escribir. Tenemos que buscar un camino que nos lleve a algo distinto, y creemos haberlo encontrado en este teatro de bolsillo que tanto deseamos. Allí se montarán las obras casi con el público, que al momento se sentirá parte activa de la representación, por su proximidad con el actor, por su comunicación con él y, también, digámoslo así, porque era la forma de hacer teatro que esperaba y deseaba sin darse cuenta. Vamos a abrir un campo nuevo a nuestro lánguido teatro. No es ninguna utopía, porque existen infinitas de ellos en Estados Unidos, Francia, etc. Tendrá la calidad artística, en toda la extensión de la palabra, que a nuestro teatro le falta. Daremos paso a todos aquellos que tengan, de verdad, esa inquietud imprescindible para y por el teatro aparte

---

<sup>43</sup> *El Greco* se estrena en 1966 en Holanda, sin recoger las mejores críticas. El *New York Times* la califica como «pictorially rich and handsome but dramatically and emotionally drab» (Crowther, 1967: en línea), sin mencionar la actuación de los actores del TEM.

<sup>44</sup> Miguel Narros volverá a la obra de Valdivielso en varias ocasiones como director, entre otras en 1971 en el teatro Repertorio Español de la ciudad de Nueva York.

de su valía, como autores, directores, etcétera. Creemos tener en nuestras manos la renovación del teatro; vamos a intentar que este se pueda llevar a cabo (Buckley, 1963).

Además de las mencionadas representaciones, al finalizar el curso 1963-64 la escuela dio también muestra de su orientación en unos ejercicios prácticos que consistieron en la interpretación de unas escenas de *Las tres hermanas* de Chejov, *El mayor farsante del mundo occidental* de Signe, *Un mes en el campo* de Turgeniev, *Las cartas boca abajo* de Buero Vallejo, bajo la dirección de Layton y el *Aniversario* de Chejov, a cargo de dos grupos distintos del TEM, dirigida por María López Gómez. Ricardo Doménech, en su breve nota en el número 54 del *Primer Acto* califica las representaciones muy positivamente, apreciando sobre todo la «excelente preparación de los actores, algunos magníficamente dotados». Y añade que «en la presente circunstancia teatral española, iniciativas como esta del TEM pueden jugar un papel muy positivo en la necesaria renovación de nuestra escena» (Doménech, 1964: 53).

En 1965 llega uno de los éxitos más sonados y aplaudidos del TEM, *Proceso por la sombra de un burro* de Dürrenmatt. Siendo la primera obra montada a base de improvisación, causó asombro y admiración tanto entre el público como entre la crítica. Se valoró sobre todo el nuevo tipo de teatro que el TEM venía anunciando desde hace tiempo: teatro entendido como una manera de creación artística. Allí es donde estaba uno de los secretos del éxito tanto de esta representación, como de la escuela en general. El triunfo del *Proceso de la sombra de un burro* les lleva a ganar en 1967 el Premio Nacional de Teatro y da un empujón hacia la posición de jóvenes renovadores del teatro español. Sin embargo, este gran éxito de la obra, tendrá también su cara amarga. Es a partir de este momento cuando empiezan algunos malentendidos y discusiones entre el alumnado y los profesores del TEM.

En 1964 Miguel Narros se hace cargo de la dirección del Teatro Español de Madrid, donde el 3 de octubre de 1966 debuta con *Numancia* de Cervantes, invitando a varios actores del TEM a participar en el montaje, entre ellos: José Carlos Plaza, Ana Belén, Francisco Vidal, Joaquín Pueyo, Trinidad Rugero, Paca Ojea.<sup>45</sup> Sin duda ninguna, para los jóvenes actores de la escuela, este primer contacto con el escenario del Español, supuso un gran examen de lo aprendido durante las clases. La decisión de Narros de incorporar a sus alumnos tiene dos explicaciones. Por un lado, fue una oportunidad única para hacer debutar en un escenario oficial los valores que el TEM llevaba inculcando a sus estudiantes y enseñar a un público más amplio los avances de la escuela. Fue, a su vez, una publicidad del TEM

---

<sup>45</sup> El estreno tuvo una acogida desigual entre la crítica. La mayoría de la prensa calificó la representación como pieza con ciertos momentos memorables y algunas lagunas y fallos de ritmo que afectaban la composición. A pesar de estas opiniones, la obra marcó definitivamente un nuevo rumbo en la renovación de la escena española: «La discutible versión de la «Numancia», de Cervantes, con la que Miguel Narros presentó sus títulos de nuevo director del Teatro Español, versión escasa de originalidad, deficiente de interpretación, pero que, con todo, señala un camino de revisión, modernización y fijación de nuestros clásicos es imprescindible continuar» (López Sancho, 1966b: 37).

que se realizaba por medio de esta actuación. Por el otro lado, la obra requería a casi ochenta actores en el escenario, así que la opción de los jóvenes alumnos resultó una solución fácil e inmediata. La obra se representó hasta el 12 de diciembre de 1966 y más tarde se repuso intermitentemente durante la temporada 1967-68 desde el 10 de abril hasta el 27 de mayo con ciertos cambios en el reparto. Entremedias se representó durante la última semana de abril de 1968 en el IV Festival de Teatro Estable de Florencia.

El nombramiento de Narros como director no supuso para el TEM el final de las clases. Durante todo ese tiempo el director compaginaba su trabajo a diario en el escenario con las clases del TEM, en unas maratónicas jornadas que incluían domingos. Conviene recordar que esos años ni tan siquiera existía el día de descanso semanal en las compañías de teatro.

En 1967 el TEM produce la obra bajo la dirección del Renzo Casali, *Cuento para la hora de acostarse*. La apuesta parecía bastante arriesgada, ya que en esta ocasión el director argentino ha ido aún más allá en lo que a improvisación se refiere. Partiendo del método de las acciones físicas de Stanislavski, Casali dejó en libertad a los actores, solicitando una participación activa en el proceso creativo. El mismo año el TEM decide da otro estreno. Esta vez se elige un texto de clásico, conocido por el público español: *Noche de reyes* de William Shakespeare.

En 1967 el TEM decide cooperar en un proyecto producido por la iniciativa llamada Zaj. Zaj fue fundado en 1964 por Juan Hidalgo y Walter Marchetti, que entran en contacto con John Cage y gracias a él perfilan sus comportamientos artísticos y existenciales.<sup>46</sup> No se conocen detalles del encuentro del TEM con el Zaj, ni referencias de cómo se realizaron los ensayos o preparativos de su colaboración. Cabe suponer que las dos agrupaciones se juntaron por proximidad en la visión sobre el arte teatral en España. Aunque por diferentes vías, los dos grupos intentaron romper con el antiguo molde en el que estaban las artes escénicas españolas. Los dos colectivos reflexionaban por medio de su trabajo en torno a los diferentes procesos de creación, que hasta ahora estaban bien diferenciados entre las labores del autor y del director. Zaj se presentó en la sede del TEM en dos ocasiones: primero, el 11 de enero de 1967 con la *Poesía-Acción* de Bernard Heidsieck con Walter Marchetti, y segundo, el 25 de noviembre del mismo año con una charla y acciones performativas. Sin embargo, el momento más significativo fue el 9 de febrero de 1967, cuando Zaj, con colaboración del Teatro Estudio de Madrid, se presentaba en el Teatro Beatriz, dentro del ciclo del TNCE. El peculiar concierto duraba sesenta minutos y fue recibido por la crítica con cierta consternación. Para saber lo que exactamente ocurrió

---

<sup>46</sup> El colectivo Zaj se convirtió con el tiempo en un significativo exponente de la creación performativa en España, en la que acciones tipo happening durante años brillaban por su ausencia. El planteamiento del grupo fue el debate en torno a la naturaleza de la creación musical, que por aquel entonces se limitaba a repertorio muy anticuado, para llegar a cuestionar las bases de la creación teatral.



aquella primera noche de estreno, basta consultar las críticas de los periódicos madrileños, que en su totalidad atendieron este acto. En *Hoja de Lunes* encontramos esta reacción: «Zaj no es nada: ni acaso, unas cuantas zarandajas soberanamente bobas» (Téllez en Sarmiento, 1990: 16). En la revista *Dígame* la obra fue calificada como decepcionante, ya que el crítico esperaba algo más provocador: «Mientras el público no destruya los teatros en que actúen, deben considerarse como fracasados» (Galindo en Sarmiento, 1990: 17). Únicamente el crítico del *ABC*, apreció la novedad de la representación, calificándola como el primer happening en España:

Ante las risas, las burlas y la incompreensión del público, el Teatro Estudio de Madrid ha presentado, por primera vez si no me equivoco, un “happening” en Madrid. [...] Claro está que el “happening” es mucho más, y tal como le he visto en París llega a ser una violenta provocación, una ruptura aguda, cargada de erotismo y de violencia. [...] No estamos aquí para entregarnos a esos “happenings” virulentos, que hasta en París han sido coartados por la Policía; y el tímido, juvenil, pueril aún, ensayo del TEM queda en una demostración de inquietud, de estar al día, de buscar nuevos medios de expresión que, eso sí, pueden ser incorporados al teatro. Eugenio de Vicente, Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Tomás Marco, Ramiro Cortés y José Luis Castellejo, autores de breves capítulos de este curioso espectáculo “Zaj”, que regocijó a muchos, indignó a algunos y sorprendió a casi todos los espectadores, están en las mismas fronteras inocentes del “happening”. Pero están. En la juventud no hay otro sitio que la vanguardia. Todas las vanguardias (López Sancho, 1967b: 83).

Además de la presentación del 9 de febrero, se tenía previsto funciones para los días 16, 23 y 2 de marzo, pero fueron suspendidas por orden gubernativa, que alegó escándalo público.

En 1968 el TEM estrena *Electra*, una obra fuertemente inspirada en los montajes de Living Theatre. Sin embargo, esta producción, aunque firmada con las siglas del TEM, será ya la última de la escuela, o incluso en ocasiones, encasillada primera de un nuevo conjunto TEI.

#### **2.4.1. Historia del zoo y La caja de arena.**

La noche que TEM decide estrenar las dos obras del dramaturgo norteamericano, se trataba de un doble estreno: por primera vez se presentaba en España una obra de Edward Albee y por primera vez, un nuevo teatro experimental, concebido por el TEM como una prolongación y un complemento de las enseñanzas de la escuela, subía al escenario. La elección de Albee se debe seguramente por un lado, al éxito del teatro norteamericano en España y por el otro, dentro de este éxito, a ambiciones de introducir un nuevo autor que pudiera penetrar no sólo las salas del teatro comercial. Además, William Layton siempre había considerado que el texto resulta perfecto para la aplicación del Método, por lo que era ideal para la primera presentación de los avances de la escuela.

A. M. Stenz cita al conocedor de la obra de Albee, C.W.E Bigsby, para describir el peculiar contexto de la trayectoria del dramaturgo americano: «Few playwrights can have been so frequently and mischievously misunderstood, misrepresented, overpraised, denigrated and precipitately dismissed as Edward Albee» (Stenz, 1978: 1). Así, Albee aunque fue el más aclamado de todos los nuevos dramaturgos (posteriores a Miller y Williams), fue a su vez el más maltratado por la crítica y el que más ha cambiado de estilos en sus obras, moviéndose por una variedad de formas, sin establecerse en ninguna en particular. Por sus piezas tempranas es considerado un maestro de la manera americanizada del Teatro de Absurdo, aunque las etiquetas de pertenencia a grupos literarios no siempre se ajustan a Albee. El propio autor describe sus trabajos como naturalismo estilizado: sus caracteres aunque muy individualistas y psicológicamente muy motivados, contienen también su función simbólica. Como comenta Stenz (1978: 2), esta estilización se refleja en el empleo de situaciones extremas, monólogos largos y lenguaje bastante sofisticado. En diferentes obras del autor el nivel de realismo varía, aunque Stenz enumera los rasgos comunes: humor irónico, calidad ritual de las acciones y musicalidad de la estructura. Gómez García da la siguiente definición de las obras de Albee: «En la mejor línea del drama realista de su país, y con evidentes influencias del teatro de absurdo y del teatro de crueldad, Albee es un fustigador de los convencionalismos sociales, a los que pone en evidencia desde diversos ángulos, y muy particularmente desde la perspectiva sexual. La homosexualidad, la prostitución de la mujer casada y las relaciones de un adulto con un menor son algunos de los temas elegidos por este autor para conseguir su propósito» (Gómez García, 2007: 27). El momento en el que Albee produce sus primeras obras, tanto en Europa, como en Estados Unidos, la estética del realismo empieza a perder energía. De ahí que el norteamericano, con un estilo intermedio entre el realismo y el absurdo fuera una respuesta ideal para la flexibilización de los criterios de valoración de las nuevas corrientes.

En su primer drama, *Historia del zoo*, Albee introducirá los temas a los que recurrirá en toda su trayectoria. La historia de dos personajes, que en un mundo convencional representan extremos del espectro social, ilustra las consecuencias de la apatía y la indiferencia humana, revelando la crueldad y fuerza destructiva que implica la educación conformista.<sup>47</sup> La obra se estrenó primero en Alemania, en el festival de Berlín en 1959 y un año más tarde, después de estar en gira por doce ciudades alemanas, fue escenificada en Nueva York junto con la obra *La última cinta de Krap*. Las obras llegaron a realizar un record de 582 representaciones, siendo una las principales atracciones de Off-Broadway. Como apunta Lee Horn (2003: 82), la crítica norteamericana acogió la obra de manera desigual. Muchos de

---

<sup>47</sup> El drama tiene lugar durante una soleada tarde de domingo en el Central Park neoyorkino. Peter, ejecutivo de mediana edad, está sentado en un banco leyendo un libro y al lado aparece Jerry, un desconocido de unos treinta y tantos años. La acción de la obra abarca más o menos una hora y consiste en la conversación que culmina con un estallido de violencia.

los críticos atacaron a Albee por su pesimismo, seguimiento de la «Beat ideology»<sup>48</sup> y un final melodramático. No obstante, otros reconocen su gran talento apreciando la pieza como un estudio de fracaso social, apuntan toques de cualidades existencialistas mezcladas con gran sentido de humor y discuten sobre el simbolismo de la obra, referencias mitológicas y bíblicas e implicaciones homosexuales, encontrando incluso reminiscencias de Pinter, Becket y Ionesco.

*La caja de arena* (con el subtítulo *A Brief Play, In Memory of My Grandmother [1986-1959]*) es una obra escrita por encargo del Spoleto Festival of Two Words, parecida a un *sketch* de duración de unos catorce minutos.<sup>49</sup> Aunque el dramaturgo declaraba que *La caja de arena* es su obra favorita y una pieza absolutamente perfecta, la crítica norteamericana no acogió la pieza con mucho entusiasmo. Como señala Lee Horn (2003: 59), la obra fue acusada de ser confusa y absurda. Los críticos echaron en falta la imaginación y los diálogos agrisados presentes en la *Historia del zoo*. Aunque algunos puntualizaron que la pieza contiene marca de Beckett, resulta inteligente y critica el culto americano de la juventud, la mayoría la rechazó por pretenciosa, irritante, que muestra únicamente el *know-how* teatral del autor.

Aunque la información sobre la realización de las dos obras es muy escasa, se sabe que en los dos casos William Layton junto con Miguel García Rey deciden hacer su propia traducción y adaptación de la obra, que es evaluada por la Junta de Censura.<sup>50</sup> *La caja de arena*, pasa sin ningún problema por

---

<sup>48</sup> «Beat ideology» vinculada con la «Beat Generation», generación de escritores norteamericanos de la década de los cincuenta que se definía en rechazo a los valores norteamericanos clásicos, a favor de uso de drogas, libertad sexual y el estudio de filosofía oriental. Entre los principales representantes estaban: Allen Ginsberg, Jack Kerouac y William S. Burroughs.

<sup>49</sup> La obra narra como La Madre y el Padre llevan a la Abuela a la playa, dejándola en una caja de arena para niños, situándose al lado de un Hombre que está realizando ejercicios de calistenia. Mientras que la Madre y el Padre esperan sentados en unas sillas cercanas, la Abuela empieza a entablar una conversación con el Hombre. Cuando empieza a anochecer (la Abuela recuerda a los técnicos que ya es hora de apagar los focos) la Madre y el Padre escuchan algunos ruidos que llegan de fuera del escenario. Cuando la luz vuelve la Abuela empieza a taparse con la arena. A pesar de hacer de muerta, medio enterrada en la arena, continua burlándose del llanto de la Madre y el Padre. Aunque la Abuela es consciente de su papel en la ceremonia teatral, de repente se da cuenta que ya no se puede mover y es cuando se le acerca el Hombre confesando que es el ángel de la muerte y dice haber venido a por ella.

<sup>50</sup> Tal y como indica Muñoz Cáliz (2006), los trámites administrativos por los que pasan las obras presentadas a censura son muy similares a lo largo de todo el franquismo (aunque hay un antes y después de 1963, cuando José María García Escudero introduce una serie de reformas burocráticas). En primer lugar, la compañía tenía que presentar una instancia en el registro de la correspondiente delegación provincial, incluyendo los datos de nombre, domicilio, traductor, adaptador, sinopsis argumental y la fecha del estreno previsto. Junto a estos datos se entregaba también el texto de la obra. Una vez entregada la obra, en el registro se abría un expediente. A partir de este momento la obra llegaba a manos de los censores (uno o dos, y a partir de 1963 tres censores). A partir de 1963 se introduce la posibilidad de que la obra fuese leída también por la totalidad de los miembros de la Junta de Censura. Una vez la Junta de Censura emitía su dictamen, éste se ratificaba por varias instancias superiores (Dirección General). El dictamen quedaba archivado en un impreso oficial en el expediente de la obra y se emitía otro de distinto formato que se entregaba a la compañía. En el caso de prohibición, el solicitante podía presentar un recurso. En los casos en que se ordenaba realizar cortes o modificaciones del texto, la compañía tenía que presentar una nueva versión de la obra con los cambios incorporados.

el tamiz de la censura.<sup>51</sup> Los censores no apuntan ningún comentario, ninguna corrección y autorizan la obra únicamente para su presentación de cámara, a reserva de visado del ensayo general y sin posibilidad de radiación.<sup>52</sup>

En cambio, *Historia de zoo* tiene más dificultades, ya que habla del tema, que sistemáticamente fue vetado por la censura: la homosexualidad. La intención del grupo fue estrenar la obra en 1962, pero el trámite de censura obligatorio hizo que la pieza no se estrenara hasta un año después, después de haber presentado cinco copias diferentes del texto de Albee.

William Layton presenta la primera petición de representación el 22 de marzo de 1963, bajo el título de *Lo que pasó en el zoo*. El 14 de mayo del mismo año el pleno toma la decisión de prohibir la obra (dos censores la califican como prohibida y uno la aprueba para sesiones cámara). Sin duda alguna, el tema de homosexualidad es la razón por la que la Junta no ve posibilidad de estreno de la obra. Como prueba, bastan las palabras de uno de los censores que califica la *Historia del zoo* como una «tontería»: «Cuando la pederastia sirve para hacer un canto más o menos velado de un vicio tan decadente, cuando un dramaturgo canta algo que produce asco, el dramaturgo merece que su obra permanezca en el cajón. Y si a crearla le ha llevado un entusiasmo subjetivo por el vicio que trata de cantar en su obra, merece que le corten las dos manos, la lengua y el sexo. Todo cuanto suponga proliferación de la homosexualidad deber ser cortado de raíz».

Después del rechazo de la petición, Layton presenta otra versión de la obra, pero con la fecha de 2 de abril la pieza vuelve a ser prohibida y calificada como historia sobre «soledad humana y falta de comunicación tratados a nivel patológico», llena de «obsesión sexual, sodomía y bestialidad». La obra pasa por ocho censores, de los cuales cuatro la prohíben, tres la proponen para sesiones de cámara (con cambios y supresiones) y uno la autoriza para mayores de 18 años.

El día 20 de mayo del mismo año Layton presenta un recurso en el que explica que la copia recibida por los censores fue una copia traducida literalmente, para que los propis censores pudieran

---

<sup>51</sup> El expediente de las obras se encuentra en la caja 73/9435, Sección de Cultura 3(46), del AGA. Para no multiplicar las citas, en adelante, cada vez que se citen documentos de un expediente, al principio de cada sección se remitirá a la caja correspondiente archivada en el AGA.

<sup>52</sup> Como comenta Muñoz Cáliz (2006), en los años que el TEM y el TEI producen sus obras los censores tenían que rellenar un impreso con el siguiente contenido: marcar una de las casillas 1. Autorizada para todos los públicos 2. Autorizada para mayores de ..... años 3. Autorizada solo para representaciones de cámara 4. Prohibida. A continuación se indicaba si se consideraba necesario imponer supresiones y se introducían las opciones de «radiable» y «a reserva de visado del ensayo general». Además el censor tenía que realizar una exposición del argumento y escribir un informe, que incluía las opiniones del valor estético de la obra y sus posibles connotaciones religiosas. La clasificación de «radiable» hace referencia a la posibilidad de retransmisión directa desde el escenario. Como se podrá comprobar más adelante ninguna de las obras del TEM y TEI (salvo el auto sacramental) recibió esta posibilidad. La condición «a reserva de visado del ensayo general» implicaba que el censor debía asistir al ensayo para comprobar si la obra está representada tal y como la censura la había autorizado.

eliminar los que creyesen conveniente y a la vez pide que «sea revisada una nueva adaptación en la que se han suavizado algunas formas de expresión». De esta forma, Layton traslada toda la responsabilidad al aparato censor. Les ofrece a los censores el texto completo, sin cambio alguno, ni autocensor ni de ningún otro tipo. De esta forma consigue la autorización de la obra con una intervención muy limitada en el texto. En esta ocasión la obra es analizada por diez censores, de los cuales ocho la autorizan para sesiones de cámara, uno para mayores de 14 años y uno para mayores de 18 años. El censor, cuyo informe se menciona antes, en esta ocasión no pone reparos en la autorización: «Con las supresiones introducidas en esta obra queda completamente eliminada la entusiástica explosión de prácticas homosexuales. Por mi parte no hay motivo para que subsista la prohibición, apruebo la obra totalmente». Otro censor, aunque califica la obra de incompresible, tampoco ve problemas en autorizarla: «Obra enigmática en su tema y desarrollo, en sus expresiones y en su posible significado. No obstante, la versión presentada no ofrece reparo alguno si se piensa en representaciones de cámara».

El párrafo suprimido por los censores en su totalidad se refería a homosexualidad: «fui un homo-se-xu-al. Quiero decir, un gay... (muy rápido)... gay, gay, gay. Viví en Sodoma, ¡vaya sodomita!, revoloteando como una mariposa. Y durante estos once días, me encontré dos veces por día con el hijo del guarda del parque... Un muchacho griego cuyo cumpleaños coincidía con el mío, pero él un año mayor. Creo que estuve muy enamorado... Aunque tal vez era puro sexo» (Albee, 1991: 19).

Además, fueron tachadas las siguientes expresiones: «vete a meter mano a tu padre, chaval» (11), «un marica de color que... depila sus cejas» (15), «Nunca he sido capaz de tener relaciones sexuales... de hacer el amor» (19), «cartas pornográficas» (20), «su vida sexual» (21), «una sucia parodia de deseo... su sudorosa lujuria» (22), «la maldad empalmada... negro afeminado» (32), «marica de color que lleva kimono y depila sus cejas» (25), «Que estoy loco, cabrón» (41), «todos al otro lado del parque cazando locas que trepan los árboles» (43), «un adulto» (45), «hijo de puta» (46), «ni siquiera pudo conseguir un varón de su mujer» (46), «un grito conmovedor» (49).<sup>53</sup> El 26 de septiembre la *Historia del zoo* se autoriza para sesiones de cámara, con necesidad de visado del ensayo general y sin posibilidad de ser radiada.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Las referencias al número de página entre paréntesis se refieren al texto publicado: Albee (1991).

<sup>54</sup> Vale la pena mencionar, que a partir de 1963 la obra de Albee es autorizada para Teatros de Cámara y Ensayo (una sola representación) prácticamente cada año desde 1963 hasta 1973, cuando se autoriza su representación en teatros comerciales. En 1965 el Teatro de Cámara Antorcha de Guadalajara, el Ateneo de Jovellanos de Gijón y el Teatro Universitario de Valladolid solicitan permiso para la representación de la obra. En 1967 llegan también peticiones desde Valladolid, Tenerife y Santander y en 1968, desde Santander y Elche. Finalmente en 1969, 1970 y 1972 se solicita autorización para representaciones en Madrid. Todas las solicitudes fueron aceptadas y autorizadas para teatro de cámara y ensayo o café-teatro y para una sola representación.

Las dos obras se estrenaron el 2 de diciembre de 1963 en el Teatro Valle-Inclán bajo el nombre de la compañía Teatro de los Jóvenes. Fue una representación única, aprovechando el descanso de la compañía de Conchita Montes. En el reparto de *La caja de arena* aparecían: María Jesús Hoyos, María Elena Flores, Juan Romera, Carlos Alberto García y Carlos Estévez.

En cuanto al reparto de la *Historia del zoo* la cuestión resulta más complicada. Según Ricardo Doménech (1963: 60) Jerry y Peter son interpretados por Carlos Fosteric y Juan Francisco Margallo. En cambio Carazo Aguilera (2008: 90-91) presenta el testimonio de Juan Margallo que dice actuar en la primera versión junto con Carlos Alberto García, que luego fue sustituido por Juan José Otegui.

Dos días después del estreno, el 4 de diciembre, Layton solicita permiso para otra representación el día 9, y la propuesta es autorizada. Carazo Aguilera (2008: 90-91) indica que Margallo habla de dos días de funciones, de una o dos representaciones en el TEM y de otra función en la casa de un pintor llamado El Greco. Sin embargo, no se encontró ninguna documentación al respecto.

El estreno tuvo una acogida sin gran entusiasmo entre la crítica, pero con varios puntos favorables. Como se verá más adelante, los críticos valoran el montaje centrándose en los textos de Albee, y no acostumbrados a un nuevo enfoque en el escenario no aprecian el conjunto de trabajo concebido a base de ejercicios de improvisación. En este sentido, es importante señalar la gran similitud en la recepción de los textos de Albee entre España y EE. UU. Los críticos españoles, del mismo modo que los norteamericanos, valorarán de manera bastante positiva la *Historia del zoo*, pero rechazarán *La caja de arena* por falta de contenido real y acumulación de tópicos absurdistas.

Tanto Ricardo Doménech, en el *Primer Acto*, como Manuel Adrio, en el *ABC*, consideran que *La caja de arena* es una obra de simple imitación de los autores de vanguardia, como Beckett, Ionesco o Genet. Además, según Adrio, es una imitación mal lograda: «Son veinte minutos de incoherencias, de balbuceos inconsistentes, de trazos caprichosos, que ni unidos ni sueltos tienen la menor calidad. Albee ha montado sobre la escena una serie de personajes gesticulantes, parlanchines unos y mudos otros, pero ridículos todos. Acaba la obra del mismo modo que empieza: sin decir nada» (Adrio, 1963: 79).

Doménech opina igual y dice que la obra, ni por su forma, falta de originalidad, ni por el contenido lleno de tópicos del absurdo, ofrece el menor interés. Los dos críticos están también de acuerdo que la *Historia del zoo*, es otra cosa. Doménech la ve como «obra de más recia estructura, inteligible e incluso con un diálogo afortunado en algunos momentos, parece denotar, con respecto a la pieza anterior, una evolución muy notable» (Doménech, 1963: 60). Sin embargo, el crítico no está del

todo contento y ve la obra como un planteamiento incompleto e incorrecto de un problema, que según él es más grave y profundo.

«Historia del zoo» es una obra de principiante en la cual la acción dramática es sustituida por largos parlamentos, muchos de los cuales podrían suprimirse sin que el drama quedase alterado lo más mínimo. De otro lado, Albee ha trazado sus personaje de manera bastante elemental y rudimentaria y con una evidente ingenuidad. Ni Peter ni Jerry contienen la menor complejidad humana, el más leve rasgo peculiar y definitorio en tanto que tipos humanos. [...] Son teoría no vida humana. Por lo demás, y no obstante –y como ya hemos dicho– ese diálogo afortunado en algún momento, la obra es monótona, lenta, aburrida... [...] (Doménech, 1963: 61).

El crítico tampoco aprueba la puesta en escena. En *La caja de arena* echa en falta «un montaje espectacular y colorista» y en la *Historia del zoo*, «un ritmo mucho más ágil, entre otras cosas». Según Ramón Espejo Romero (1997: 65-76), la falta de comprensión de la obra por parte de Doménech consistía en hacer una lectura exclusivamente naturalista de la pieza, no atendiendo su dimensión simbólica, lo que causó que encontrara sólo errores de construcción en la pieza. Más favorable en este sentido parece Adrio, que considera que es una pieza lograda y con rigor intelectual, donde los elementos propios de la vanguardia, como la angustia y la incomunicabilidad «bailan admirablemente».

Pese a todas las objeciones, los dos críticos apreciaban el trabajo de los actores del TEM. Doménech consideraba el Teatro de los Jóvenes como «una prometedora agrupación experimental». Más entusiasta parece el crítico de *ABC*, que alaba del siguiente modo a los intérpretes de la obra:

Son obras que obligan a expresar una larga serie de registros, casi siempre dentro del difícil terreno de la pantomima. Y en este terreno triunfaron anoche estos jóvenes actores. Sobre todo Juan Francisco Margallo, en un largo recital en que dio una lección interpretativa; bordeó con suma habilidad todas las repeticiones de su papel y venció la larga monotonía del mismo. Cuando puso la tecla dramática alcanzó tonalidades de mérito, aunque le faltó fuelle para rematar el “do” con la pureza necesaria (Adrio, 1963: 79).

Vale la pena mencionar que el montaje del TEM de la *Historia del zoo* tuvo importantes consecuencias. La principal fue la publicación del texto de la obra, en la traducción de Layton, en el número 68 de la revista *Primer Acto* en 1965. Para la divulgación de la obra, este hecho fue, sin duda ninguna, crucial, ya que a partir de este momento la obra se convirtió en una de las más representadas por el teatro no comercial español desde 1965 hasta 1991.

#### **2.4.2. Proceso por la sombra de un burro.**

Al acabar la temporada 1964-65 el grupo decide dar otra muestra pública del trabajo que se realiza en la escuela, para enseñar las orientaciones de la labor llevada estos años. En la búsqueda de

un drama digno de primer gran estreno, el TEM se quedó con uno de los comediógrafos europeos más importantes de este siglo: Friedrich Dürrenmatt.

Dürrenmatt, al igual que Brecht intentó explorar en sus textos las posibilidades de un teatro épico. Sus obras, con identificable aire vanguardista del primer tercio del siglo, se basan sobre todo en la sátira y la alegoría utilizadas para denunciar las convenciones sociales. La refutación de la casualidad y denuncia de la manera tradicional de contar las historias, le llevan a Dürrenmatt a la parodia que se hace presente en todas sus obras, tanto las románticas como de drama histórico. Así, mediante el uso de la técnica brechtiana y la a vez alejándose de ella, se dedicó a la creación de obras que pudieran mantener distanciamiento entre el público y los actores y la trama y los caracteres de la pieza, inscribiéndose en las poéticas del Teatro de Absurdo unidas al teatro de parábola.

*Proceso por la sombra de un burro*<sup>55</sup>, escrita en 1951, fue la segunda obra para la radio de Dürrenmatt. Tal y como indica Roger A. Crockett (1998: 64), para el texto el suizo utiliza una historia escrita por el poeta clásico alemán Christoph Martin Wieland (1733-1813) –de ella coge la premisa y el diálogo inicial, simplificando la trama considerablemente– y una canción de Bertold Brecht, que finalmente fue reemplazada por una propia.

Las razones para elegir a este autor suizo, para el estreno del TEM, se encuentran sobre todo en la popularidad de este autor en aquella época. El escritor suizo, junto a Brecht, pese a que existan notables diferencias entre ambos, era uno de los autores europeos más importantes de la década 1950 y 1960. En España los dramaturgos del Absurdo casi no se estrenaban en los teatros oficiales, pero, eso sí, eran autores del Teatro Independiente por excelencia. Según los datos que aporta Carlos Alba (2005: 220), la dramaturgia del Absurdo ocuparía el 15% del total de producciones que realiza el movimiento independiente, que vienen a ser 84 obras de 19 autores distintos. En el caso concreto de Dürrenmatt, según la misma fuente, el Teatro Independiente realizaba las propuestas del autor suizo en seis ocasiones (el teatro oficial lo hacía sólo una vez). En la década de los sesenta se representan cuatro títulos del autor suizo, dentro de las cuales únicamente una –*Los físicos*– se produce fuera del circuito universitario.<sup>56</sup> De esta manera, Dürrenmatt se convierte en el segundo escritor en lengua alemana más estrenado en España, después de Brecht.

---

<sup>55</sup> La obra es una farsa sobre los límites de la manipulación y las intrigas de los hombres en favor de sus propios intereses. Situada en la Grecia antigua, cuna de la democracia, la obra expone un caso absurdo que el público, a modo de pueblo, está invitado a juzgar: Estrutón se niega a pagar más por aprovechar la sombra del burro que ha alquilado a Anthrax y que éste le reclama. El juicio desencadenado a causa de la disputa entre un dentista y el burrero implica a toda la ciudad, no por solidaridad con uno u otro litigante sino por sacar provechos individuales.

<sup>56</sup> Así, entre los títulos, además del estreno del TEM, aparecen: *Rómulo el grande*, (temporada 1963-64) por el TEU de Peritos Industriales y en 1969 por el Grupo de Teatro del Colegio Mayor S. Pablo; *Crepúsculo otoñal* (temporada 1964-65) por el TEU del Colegio Mayor Francisco Franco. *Los físicos* se estrenaron el 11 de septiembre de 1965 en el Teatro Valle-Inclán, en la dirección de José María Morera. La obra cumplió 79 funciones en el cartel.



Ahora bien, aunque Dürrenmatt tuviera tanto éxito entre los grupos independientes, resulta bastante extraño que el TEM escogiera para su primer gran estreno un texto que a primera vista requiere una interpretación épica. ¿Por qué la escuela no elige un drama realista para dar a conocer su aplicación de Método? Parece que la explicación se encuentra en el estilo tan peculiar del autor suizo.

Según las declaraciones de José Carlos Plaza, El TEM se quedó deslumbrado por la comedia grotesca que proponía Dürrenmatt. La visión de la tragedia del individuo que se convierte en un hecho que carece de sentido frente a las necesidades materialistas de una sociedad de masas fue lo que más correspondía al estado de ánimo de los componentes del TEM ante el panorama de la sociedad española. Si por un lado la escuela se aprovechaba de los contactos con la alta sociedad madrileña para llevar las clases adelante, por el otro, en el escenario se quería criticar la sociedad contemporánea y a la vez destruir los mitos de la cultura burguesa. De ahí la elección de la farsa del suizo como medio más adecuado para la expresión de esta ambivalencia. En el programa de mano del estreno en el Teatro Beatriz, el TEM da una amplia explicación de los motivos que les guiaron para escoger a Dürrenmatt:

Aunque se trate en su origen de un texto radiofónico, PROCESO POR LA SOMBRA DE UN BURRO –cuya adaptación escénica presentamos hoy –puede considerarse, no obstante, como una muestra muy estética de Dürrenmatt, de su espíritu crítico, de su sentido de humor, tan personal y de tan comprobada eficacia.

Una discusión absurda y de significación mínima, a propósito de la sombra de un burro, actúa como un elemento catalizador en una colectividad minada en sus propias raíces. La grotesca desproporción entre el motivo de sus resultados catastróficos constituye la idea fundamental de PROCESO POR LA SOMBRA DE UN BURRO. La sátira es evidente. Quizá no resultaría difícil encontrar antecedentes literarios –inclusiva en nuestros clásicos españoles– de este tipo de esquema anecdótico. La originalidad de la obra de Dürrenmatt se encuentra sobre todo, en su capacidad para convertir un tema, que parece sacado de alguna fábula antigua, en una farsa viva, admirablemente desarrollada y de peculiarísimo acento tragicómico. Divierte y a la vez inquieta – M.L. (*Proceso por la sombra de un burro*, 1966).

Además, como reconocerá varios años después José Carlos Plaza, una de las razones principales del montaje fue la ambición del grupo de realizar un experimento: «[...] el hecho de la improvisación iba a rellenar lagunas de texto. Se trataba de un texto inminentemente discursivo y nosotros nos planteamos, a nivel de ejercicio, cómo convertirlo en un espectáculo dramático» (Layton, 1972b: 16).

La obra fue adaptada por María López Gómez y Miguel Narros y dirigida por José Carlos Plaza, bajo la supervisión de Narros. López y Narros decidieron estudiar y utilizar todas las posibilidades del texto, haciendo un análisis corrosivo en su intención, pero que resulte tierno y burlesco en su realización. Empiezan su trabajo de adaptación por la decisión de omitir el entreacto, para no romper el ritmo. Se decide guardar la forma de la obra, añadiendo sobre el escenario los gags, enriquecidos con un movimiento vivo y sugeridor para acentuar los estimulantes críticos y humorísticos de la dramática

del escritor suizo. Siguiendo la técnica del Método, el TEM escoge para esta obra la fórmula de «presentación» de hechos y no la de «representación» de escenas, renunciando conscientemente a las facilidades del teatro ilusionista y centrándose en la atmósfera confidencial del actor griego y del actor de Brecht.

Para realizar la obra fueron escogidos los alumnos de tercero y último curso, más algunos otros del segundo. Entre el elenco de actores estaban: Carmen Álvarez Buylla, Trinidad Rugero, Francisco Vidal, Joaquín Pueyo, Antonio Llopis, Miguel Ángel G. Ayones, José María Buzón, Julio Morales, José Carlos Plaza, Francisco Salazar, José Luis Renovales y José Luis Alonso de Santos.

El deseo principal de enseñar a un público amplio las técnicas del Método que se practicaba en la escuela, se reflejó en una actuación orgánica, marcada fuertemente y un visible impulso interno, agregado claramente durante la presentación. Partiendo de la importancia de esta expresión corporal y desarrollo psicológico de los personajes, José Carlos Plaza idea para esta obra un espacio desnudo: en el escenario nada más que unas cuantas sillas, detrás una pared de ladrillo y unos focos de luz. Como muestra del rechazo a la estética del ilusionismo y la teatralidad, se decide colocar los focos a la vista del espectador y los mismos actores, que durante toda la representación están sentados en el escenario, esperando su turno de intervención. Para conseguir la perfecta homogeneidad en el escenario, se decide optar por un estilo con la sugerencia continua del decorado y la tipificación de los personajes a base de elementos peculiares del vestuario (cada personaje llevaba una prenda característica de su profesión u ocupación).

Antes de estrenarse la obra pasa por la censura, donde es autorizada sin mayores problemas, para mayores de 18 años, sin necesidad de visado del ensayo general y sin posibilidad de radiación.<sup>57</sup> Los censores indican únicamente algunas tachaduras en el texto, la mayoría de ellas vinculadas con el tema religioso y además exigen un vestuario de la época para no crear confusión y acentuar que la obra se desarrolla en una época pagana:

La obra sigue una corriente moralizante muy a lo brechtiano y así quedan mal parados la religión, la justicia, la sociedad humana en todas sus vertientes. Solo se salve el burro como el personaje más limpio y discreto de la trama. Una sátira hiriente con reminiscencias a Swift. Dentro de sus perspectivas pesimistas, bien paliados con el humor, la distanciación de los personajes y su obligada localización le quita toda peligrosidad como muestra de un teatro minoritario y para un público preparado. No obstante, y con el fin de puntualizar mejor esas localizaciones conviene que el aspecto religioso, el más delicado por su posible confusión de conceptos, quede bien clara la alusión a una época pagana, en la que se eliminan ciertos aspectos dudosos que se citan como los de engaño del pueblo por la religión, lo del culto, las parroquias, etc. e igualmente la alusión a Cristo en la pág. 115, a todas luces extemporánea. Con estas eliminaciones y con ropajes adecuados no veo inconvenientes para autorizarle.

---

<sup>57</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/9527, Sección de Cultura 3(46), del AGA.

El estreno tuvo lugar el 2 de junio de 1965. Se celebró en la sede del Teatro Estudio de Madrid con el patrocinio del Instituto de Cultura Hispánica. El acto lo cerró Enrique Llovet, que disertó sobre «La importancia de la vida del actor en el teatro español». El secretario general del Instituto, Enrique Suárez de Puga, en nombre del director del Instituto de Cultura Hispánica, pronunció también unas palabras, felicitando al TEM por la labor desarrollada y a los alumnos becarios por el interés demostrado en los campos de la problemática teatral.

Al año siguiente, dado el éxito de la obra, el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo de Teatro Beatriz invitó al TEM a su escenario. El estreno tuvo lugar el día 1 de febrero de 1966 y se quedó en cartel hasta el 1 de mayo de 1966, realizando 90 funciones. En la siguiente temporada el TEM dio 22 representaciones del 26 de octubre de 1967 al 16 de noviembre de 1967, también en el Teatro Beatriz.

Siete años más tarde el propio grupo hace una autocrítica de *Proceso por la sombra de un burro* en las páginas del *Primer Acto*. En una entrevista-reportaje sobre el grupo, Plaza reconoce que la importancia de esta obra radicó sobre todo en que con ella se presentaban por primera vez a un público amplio. Por lo demás el director no se sintió muy satisfecho del resultado:

[...] Nosotros, en contra de lo que muchos pensaron, utilizamos la técnica de un montaje trucado. Y puedo decirlo porque fui el principal responsable. Era un montaje en el cual los actores no tenían técnica, exceptuando dos, y en que el sólo utilizábamos, lo que ahora nos parece sólo base de iniciación del Método, pero que de ninguna manera respetamos ya.

[...] En aquel espectáculo, el hecho de la improvisación iba a rellenar lagunas del texto. Se trataba de un texto inminentemente discursivo y nosotros nos planteamos, a nivel de ejercicio, como convertirlo en un espectáculo dramático (Layton, 1972b:16).

Aunque, con el paso del tiempo, el propio José Carlos Plaza, no quedará contento con la obra, *Proceso por la sombra de un burro*, fue el primero gran éxito del TEM y su representación pública en el Teatro de Beatriz supuso un evento notable en la historia del teatro español. Se trataba de uno de los montajes pioneros del Método, al que además se llegaba tras un largo período de duros ensayos y mucho trabajo. La coronación del éxito llega junto con el Premio Nacional de Teatro de 1967 y el Premio Ciudad de Valladolid, para Trinidad Rugero por la interpretación en la obra.

El triunfo de la obra se puede explicar de varias maneras. Sin ninguna duda el montaje supuso una novedad en cuanto a la aplicación del Método, desconocida en los escenarios. Fue el primer montaje preparado a base de improvisación que llegó a los escenarios oficiales repleto del tono desenfadado, festivo, directo y sobre todo lleno de fantasía creativa. Prácticamente toda la crítica madrileña coincidió en elogios a la novedad de la propuesta del TEM, destacando, sobre todo, la autenticidad de la interpretación, el ritmo, la expresión corporal y la mímica. Fue, además, un

procedente de una aplicación experimental del Método con el objetivo de teatralizar un texto discursivo en su naturaleza, aplicando la improvisación.

En el éxito de público influyesen también razones coyunturales. Hacía mucho tiempo que el público esperaba algo novedoso y fresco en los escenarios madrileños. Las últimas temporadas del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, no eran precisamente las mejores y sin ningún éxito grande aparente. El nombramiento de Miguel Narros al frente del Español y subsiguientemente la liquidación del viejo modelo del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, refrescado por Víctor Aúz<sup>58</sup>, nombrado Comisario de los Teatros Oficiales, abrió en el Teatro Beatriz una discusión sobre el teatro actual. Como apunta M.<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos, en una circular distribuida en uno de los estrenos Aúz explicaba los objetivos de esta nueva etapa:

[...] desde el mantenimiento de una escuela de teatro, la organización de sesiones de teatro infantil, actuaciones de grupos universitarios y de cámara, hasta exposiciones, conciertos conferencias y coloquios y, en general todo aquello que pueda servir de complemento a su labora primordial de descubrimiento y promoción de nuevos valores [...] en el deseo de ir presentando agrupaciones escénicas experimentales de toda España que ofrezcan al público obras de calidad (Vilches de Frutos en Peláez, 1995: 130).

El estreno del TEM, supuso en este sentido, por un lado, la confirmación de la acertada apuesta de Aúz y por el otro, glorificó a los jóvenes actores de Layton. Lo confirman las palabras de Enrique Llovet, que asegura que «la noche del estreno del “Proceso por la sombra de un burro” de Dürrenmatt, fue la más seguramente encendida y brillante de cuantas han conocido los teatros nacionales» (Llovet, 1966b: 29). El entusiasmo del público lo compartía en su mayoría también la crítica, que rápidamente vio la aportación que suponía el modelo de interpretación y la puesta en escena del TEM. José Monleón hasta llegó a afirmar que «la presencia del TEM en el Beatriz es casi un “acontecimiento histórico”» (Monleón, 1966c: 12).

La mayoría de los críticos recibió la obra con mucho entusiasmo, reconociendo la novedad del espectáculo. Aunque la crítica más progresista acusó al TEM de falta de novedad en lo que a concreción histórica se refiere, prácticamente todos los periodistas subrayaron la indudable aportación que supone el nuevo modelo de interpretación presentado por el grupo.

Un día después de presentar la obra en el Beatriz, ABC publica una información del estreno, resaltando que la propuesta del TEM fue muy bien acogida por el público: «la representación fue triunfal, transcurrió entre ovaciones y vítores» («Proceso por la sombra...», 1966: 77). Al día siguiente, en el mismo periódico, Enrique Llovet en su reseña, se pronuncia con gran entusiasmo:

---

<sup>58</sup> Entre los logros de Aúz se cuentan el haber dado cabida en el Teatro Beatriz a grupos universitarios o de teatro experimental que no tenían la oportunidad de acceder a otros locales, así como a grupos y montajes emblemáticos en el panorama de estos años, como *Proceso por la sombra de un burro*, o *Ronda de mort a Sinera*, por la escuela de arte dramático Adrià Gual.

Muy bien. Muy bien. Este alegre espectáculo, este claro, luminoso, desenfadado e inteligente espectáculo, éste es el que está obligado a darnos el teatro de nuestro tiempo: por su vivacidad, por su enraizamiento en nuestros problemas, por su capacidad de síntesis, por su ímpetu, por su fuerza provocadora, por hacernos meditar, por hacernos reír, por encantarnos sin hipnotizarnos, por su limpieza intelectual y artística. Por todo eso y mucho más, señor comisario de los Teatros Nacionales, adelante. Este deslumbrador torbellino que es el Teatro Estudio de Madrid acaba de marcar un gran tanto en el escenario del Beatriz. Ahí queda la raya trazada. Por debajo de ella, ni un milímetro. No tendría gracia y no habría por qué [...].

La grandísima complicidad creada entre todos y con todos, el entusiasmo, el buen descaro de esta punzante farsa inteligentemente sobreactuada quedarán como un magnífico disparo teatral. Señor comisario, eso que ha sucedido en el Beatriz es lo que tiene que suceder siempre. Que unos racimos juveniles estén dispuestos a pegarse. Que haya pasión, claridad, entusiasmo: teatro (Llovet, 1966c: 73).

El crítico también hace comentario de la dirección de la obra, destacando la capacidad del director de coordinar el grupo, comenta que José Carlos Plaza hizo un gran trabajo, añadiendo a la obra de Dürrenmatt su índole creativa:

De acuerdo con los cánones fomenta y valora las cualidades individuales de sus compañeros. Distribuye las energías del grupo con extraordinario talento. Ha encontrado un gentil tono general para las voces y un ritmo vivo para los movimientos. Ha concebido la representación como una totalidad y no como una suma de situaciones. Y ha volcado sobre él todo un risueño tarro de fantasía. Habrá que contar, desde hoy, gracias a Dios, con José Carlos Plaza (Llovet, 1966c: 73).

En general, Llovet se ve satisfecho con el resultado del trabajo del TEM y subraya que el grupo demuestra un amor intenso a la tarea que realizan, sin embargo, anota que «se trata de estudiantes, cuyas voces aún revelan, en muchos momentos, que no están acabadas de “fijar” y “colocar”» (Llovet, 1966c: 73). En el mismo periódico, Llovet describe, en un resumen de la temporada de 1966, la actuación del TEM de la siguiente manera: «La noche de estreno del “Proceso por la sombra de un burro” fue, seguramente, la más encendida y brillante de cuantas han conocido los teatros nacionales. El TEM es un torbellino. Con cuatro torbellinos así otro gallo nos cantara» (Llovet, 1966b: 29).

El mismo crítico en su reseña en el *Yorick* se muestra impresionado por la aplicación de la actuación orgánica presentada por el TEM. Subraya sobre todo la novedad en lo que se refiere al trabajo de actores: «Los actores se comportan en escena influyéndose unos sobre otros orgánicamente, no como autómatas memorizados, sino como seres palpitantes y vivos. No se limitaron a «representar»; agregaron claramente una visualización de los impulsos internos que hacen a un ser vivo actuar de determinada forma» (Llovet, 1966a: 5).

Por su parte, M. A. Gonzalo, en las páginas del mismo número de la revista *Yorick*, añade que tanto la adaptación escénica como la cuidada y funcional puesta en escena daban un resultado de una obra fundamentada en sencillez, modernidad, buen gusto y equilibrio. Resalta la batuta audaz de José Carlos Plaza, comentando que «da la sensación de que José Carlos Plaza, el director, se lo sabe todo,

desde el método de Stanislavsky hasta la teoría completa de la distancia brechtiana. Y resulta que sólo tiene veinte años» (Gonzalo, 1966: 10).

El tono general de la reseña de Carlos Rodríguez, en el *Primer Acto*, es también muy favorecedor para el TEM:

[...] lo que resulta indiscutible es su concepto inteligente y moderno del teatro, su sentido de equipo, su virtuosismo técnico, y su estudio y preparación del montaje. [...]

La representación del TEM fue excepcional por muchas razones, que van desde la perfecta homogeneidad de una interpretación colectivamente marcada por un estilo, hasta la sugerencia continua del decorado y la tipificación de los personajes a base de elementos peculiares del vestuario. Desde la excelente técnica corporal que contrasta violentamente con un teatro de “voces”, como el nuestro, que desconoce prácticamente la expresividad física, hasta el entendimiento nada frívolo del texto. Desde la participación activa, fácilmente apreciable, de cada actor en la creación y puesta en escena de su o sus personajes, hasta el concepto desacralizado [...] (Rodríguez, 1966: 56).

A pesar de estos halagos hacia el TEM, el crítico también tiene sus objeciones. Su mayor preocupación, tiene raíces en la misma causa, por la que viene el reconocimiento del espectáculo: ¿hasta qué punto es coherente aplicar a una pieza, en teoría épica, como es el texto de Dürrenmatt, el esquema interpretativo basado en el sistema stanislavskiano? Rodríguez ve en la metodología aplicada por el TEM, esquemas propios del teatro psicológico que se contradicen con los mecanismos épicos, tan presentes en la obra. Para el crítico, en este choque se encuentra la causa de la quiebra del ritmo de la representación. Éste, sin embargo no es el único punto de desacuerdo que tiene el periodista. En la cuestión de la dirección y tratamiento de escenas, el crítico del *Primer Acto*, tiene la opinión contraria a la de Gonzalo:

Cada escena está tratada en miniatura, minuciosamente cincelada, las ideas surgen continuamente hasta el punto de que lo accesorio nos hace perder lo fundamental. La dirección escénica funciona a escala de escena, y no globalmente. El espectáculo nos hace pensar en una revista: cuando se termina un número (o escena) esperamos el siguiente sin acordarnos demasiado del anterior. Si la continuidad dramática sufre lo que es malo, el mecanismo dialéctico se pierde por completo, lo que gravísimo (Rodríguez, 1966: 56).

Según Rodríguez, el error está en la propia planificación del espectáculo: el TEM en vez de realizar una obra de teatro, se ha servido de ella para demostrar sus facultades en el escenario. Por esa razón, acaba la crítica, resumiendo la obra como un magnífico ejercicio de escuela.

Alfredo Marquerie en el *Pueblo*, aunque enjuicia positivamente a la actuación del TEM, subraya que todavía se trata de jóvenes aficionados:

[...] Y en efecto, los alumnos de esta escuela demostraron en el curso de la representación en qué medida han sabido aprovechar las enseñanzas del centro, incluida la mímica, el ejercicio corporal, el ritmo y los pasos de danza y la disciplina coral. Todo ello es muy loable y fue muy aplaudido y elogiado por el público. [...] Hay en estos jóvenes aprendices de comediantes excelentes posibilidades. [...] Aunque algunas de sus voces sean destempladas o acusen defectos de dicción, cosa lógica en su condición de aficionados (Marquerie, 1966: 24).

También García Pavón en *Arriba*, está de acuerdo con Marquerie, en cuanto a la falta de preparación completa de las voces de los actores, aunque añade una frase positiva sobre la preparación y el estudio de los jóvenes. «Los actores, alumnos todavía, carecen de la afinación y empaste de voz que da el oficio; carecen de una capacidad de acción totalmente dominada. Conformes. Pero lo que no demostraron ni un solo momento es falta de estudio, de conocimiento exacto de cuánto debían hacer de acuerdo con una dirección muy disciplinada» (García Pavón, 1966: 30). Por lo demás, el crítico valora a la actuación de grupo muy positivamente, elogiando sobre todo la modernidad de la puesta en escena y la naturalidad en cada aspecto de la obra:

La puesta en escena es de lo más moderno, occidental y cuidado que hemos visto en los últimos tiempos. Su esquematismo, esencialidad y huida franca del floripondio y el barroquismo decorativo que tanto molesta a la sensibilidad actual, ha sido la norma de Narros y Carlos Plaza. [...] Sin convencionalismos, con los focos a la vista de los actores esperando su turno de actuación sentados en unas sillas, en el mismo escenario. Pero, naturalmente, todo ello hecho con la cabeza, con un rigor estético aparentemente inexistente (García Pavón, 1966: 30).

A la misma modernidad se refiere en su crítica también Arcadio Baquero en *El Alcázar*:

Lo que más me gustó de la representación, el tono auténticamente moderno de la misma. Lo bien resuelto que está el montaje, sin decorado alguno, y con los mínimos medios. Y, muy especialmente, la labor interpretativa de las dos jóvenes que intervienen en el reparto. Lo más notable fue la labor que realizaron Trinidad Rugero y Carmen Álvarez Buyla. [...] A gran distancia, pero siempre de un tono discreto y actuando con ejemplar seguridad, la interpretación masculina. Salazar, Vidal, Pueyo, Ayones, Buzón, Morales, Renovales, Alonso, y el propio director; Plaza, dieron vida a numerosos tipos de *Proceso por la sombra de un burro* (Piñero, 2005: 31).

#### **2.4.3. Cuento para la hora de acostarse.**

La cooperación de William Layton con Renzo Casali, de nacionalidad argentina, tiene sus raíces en los años que pasaron juntos en el Neighborhood Playhouse y el Actor's Studio. Allí es donde los dos directores se conocieron, donde tomaron juntos seminarios de Técnica del Actor y donde los dos se fascinaron por el Método. No es pues de extrañar que cuando Casali, siendo uno de los principales impulsores del nuevo teatro desde la teoría y la práctica, se estableció en España, Layton le propusiera dar algunas clases en la escuela y luego dirigir un espectáculo con sus alumnos.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Casali, licenciado por la Universidad Carolingia di Praga, llegó a España en 1965. Empezó a dar clases y traducir algunas obras checas contemporáneas, como *La extraña tarde de doctor Bucke*. Entre 1967 y 1968 fundó con José Monleón el Centro Dramático 1. La escuela se propuso como objetivo estudiar las teorías de tres grandes personalidades teatrales: Stanislavski, Artaud y Brecht. Las clases de las enseñanzas de Stanislavski las impartía Layton. Para estudiar a Artaud estaba Casali y de Brecht se encargaba Monleón. Así es como explica José Monleón las razones por fundar la escuela y su función: «En aquel momento –en que en España se enseñaba fundamentalmente a Stanislavski y yo sabía que su método era muy interesante–, pensé que también eran bien interesantes Artaud y Brecht. En ocasiones se nos presentaban como

Para la colaboración con el TEM, Casali escoge al autor irlandés Sean O'Casey. Siguiendo la información de Bernard Benstock (1970) se sabe que O'Casey estrenó su primera obra *La sombra de un pistolero* (1923) a los cuarenta años. Era la primera parte de la llamada «trilogía dublinesa» que se componía además de *Juno y el pavo real* (1924) y *El arado y las estrellas* (1926) representadas en el Abbey Theatre. Las obras provocaron clamor público, principalmente a causa del rechazo por parte de O'Casey de la glorificación de la violencia del movimiento nacionalista y presentación en una realidad tragicómica, la muerte, de supuestos héroes, como numerosos crímenes contra personas inocentes. En sus textos se mantuvo fiel a la temática de puritanismo estéril e hipocresía del individuo manifestada en su falsa conciencia del pecado.

La popularidad de O'Casey en España empieza sobre todo a partir de los años 1970. Antes, en 1969 tiene lugar un importante estreno de la obra *Rosas rojas para mí* en traducción de Sastre, bajo la dirección de Morera y con la escenografía de Francisco Nieva. Más tarde, en 1973 en versión de Antonio Gala y bajo la dirección de Adolfo Marsillach se estrenará *Canta, gallo acorralado*. En 1974 se estrena *Juno y el pavo real* en versión y adaptación de Ricardo López Aranda, por la Compañía Miguel de Cervantes, dirigida por Manuel Manzanque. Además, la misma obra que escoge en 1966 el TEM, la adapta dos años más tarde el grupo Esperpento, añadiendo a la obra códigos culturales andaluces. Miguel Romero Esteo identifica el interés por O'Casey en España en su sensibilidad popular: «O'Casey no es ni más ni menos que la sensibilidad del pueblo recogida en una poética concienzudamente popular, concienzudamente pueblo» (Romero Esteo, 2005: 345). Según Romero Esteo, el irlandés es un caso único dentro de la literatura dramática, marcado tan fuertemente por el componente popular.

*Cuento para la hora de acostarse* comenzó como un cuento corto de O'Casey llamado *Quiero a una mujer*, acerca de un hombre que visita a una prostituta. En el momento de la aparición del texto, los impresores se negaban a imprimirla a causa de la dudosa moralidad de la historia.<sup>60</sup>

---

antagónicos y yo sentí que en aquel momento los tres eran muy importantes e igualmente verdaderos. Entonces tuve la idea de juntar las tres enseñanzas y esperar a ver qué pasaba. Se trataba de buscar una respuesta contemporánea al teatro. Eso no quería decir que me inclinara por una respuesta ecléctica, pero no parecía tener sentido apostar por una postura y renunciar a otra. Nos presentábamos a cada uno de estos tres estudios como tres opciones distintas, nosotros pensábamos que por ejemplo, para entender a Brecht había que juntarlo con los otros dos, igual que para entender a Stanislavski y Artaud» (Piñero, 2005: 42). Apenas hay documentación sobre la actividad de esta escuela, debido a su corta duración. La escuela estuvo abierta sólo durante dos años. Para el Estado estaba claro que si el Centro Dramático 1 no daba títulos, es que los motivos de los encuentros eran políticos y no artísticos. Así comenzaron controles y registros, que al final llevaron al cierre de la escuela sobre todo por la incomodidad que sentían los alumnos y los profesores ante las constantes sospechas por parte del gobierno. Un año después de cerrar el Centro Dramático Casali volvió a Argentina y junto con Liliana Duca y Antonio Llopis (a quien conoció en el TEM) fundó Comuna Baires, el grupo teatral que desarrolló sus actividades en torno a la idea del «laboratorio».

<sup>60</sup> La obra narra una historia de un respetable soltero, Jo John Mulligan, que mancha su honra después de pasar la noche con una prostituta llamada Ángela. Ángela se convierte para John en una pesadilla de la que se quiere librar. Lo que más le preocupa al protagonista es la llegada de su amigo Halibut. Temiendo la divulgación de sus indiscreciones trata de deshacerse de Ángela en medio de la noche.



El punto de partida para el montaje del TEM fue para Casali la libertad creadora que se atribuía, en cuanto a su relación con el texto original. Casali, de formación y carácter marcadamente vanguardista, consideraba que el autor del texto perdía sus derechos sobre la obra, nada más comenzar los ensayos. A partir de este momento, era el director quien disponía del texto y podría adaptarlo a sus intereses de creador:

Particularmente considero al director, desde el punto de vista de la creación, en igualdad de condiciones que el autor: es decir, el hecho de la creación presupone una libertad. Por eso pienso que la relación existente entre autor y director es accidental, una relación estético – ideológica. Si yo, para mi montaje elijo este autor y no aquel otro, siempre mi elección habrá sido guiada por un concepto estético – ideológico que me pertenece en exclusividad. En la misma medida en que esto se verifica en práctica, en la misma medida podré considerarme libre. Con relación al teatro, entiendo la libertad de creación como un no – respeto al autor. Desde el momento en que decido la elección, el iniciador del ciclo artístico pasa a segundo plano (Casali, 1966: 29).

Estas declaraciones, bastante audaces para el teatro español de los años sesenta, influyeron en las futuras decisiones de José Carlos Plaza, que al contrario que su maestro Layton, estaba de acuerdo con Casali, en la libertad creadora del director. Se puede ver muy claramente en una entrevista de 1972, ya al funcionar el TEI: «[...] Hay una diferencia muy precisa entre Layton y otros directores del TEI. Por ejemplo, y en contra lo que algunos creen, Layton no permite improvisar una sola palabra en el escenario. Antes de cortarle una sola palabra al texto lo piensa muchísimo y, si puede, le pide permiso al autor. En el TEI hay otros directores, como es mi propio caso, que pensamos de forma diferente. Layton se identifica totalmente con el autor que dirige» (Layton, 1972b: 22).

Efectivamente, el maestro de Plaza, William Layton, opinaba que el director, aunque en pleno derecho artístico, debería ser fiel al texto original: «[...] la improvisación debe de hacerse dentro de un molde, de un comportamiento, de un texto. Es un arte que da la impresión de que todo es improvisado. Por eso no me gusta la libertad de improvisar texto, cosa que se hace a menudo. Los actores creen sinceramente que es constructivo, pero yo estoy en contra» (Layton, 1972b: 22-23).

En este sentido, las diferencias entre Casali y Layton eran muy visibles. Casali afirma que, desde su punto de vista, las razones para elegir a un autor y no a otro, se encierran mayoritariamente en la funcionalidad histórica del texto y del dramaturgo. Como el propio director reconoce, el texto del autor irlandés le interesó, sobre todo, desde el punto de vista temático: «Ignorar la funcionalidad sería ignorar la evolución y la revolución de los elementos. [...] La funcionalidad histórica es la utilización de la obra en función del estudio de la realidad presente; su aplicación a hechos o series de hechos determinados» (Casali, 1966: 30).

En este aspecto, a Casali le interesó en O'Casey sobre todo su temática: la hipocresía como forma de vida activa que trastoca los valores y actúa negativamente en la formación de la conciencia de quienes la rodean: «Con respecto a “Cuento para la hora de acostarse”, debo decir que solamente logró interesarme desde el punto de vista temático: una idea nada original, pero impregnada de funcionalidad histórica» (Casali, 1966: 30).

En el trabajo con la obra, Casali comienza alternando el formato de la pieza y decide añadir un elemento distanciador a manera de pre-prólogo, antes del comienzo de la obra: un actor decía un monólogo de manera despersonalizada y despersonalizándose a su vez. Alerta al espectador sobre lo que va a presenciar a lo largo de una hora y cuarenta minutos de espectáculo. Este mismo actor, personaje inexistente, interrumpe la acción en tres ocasiones, paralizándola por completo y obligando al espectador a empezar de nuevo.

Seguidamente, para solucionar el problema del tiempo que transcurre antes de empezar el texto original, se decide a introducir un prólogo con cuatro personajes nuevos: un policía (utilizado por O'Casey al final), una pareja y el doble de John, su mimesis. La escena de prólogo quedaba establecida de la siguiente manera:

Escenario vacío. En la calle el policía se pasea imperturbado. Entra una pareja (Él y ELLA) con claras intenciones de coger habitaciones de la pensión. Logran sobornar al policía y son sorprendidos y expulsados por Mossie en el preciso momento del triunfo. Entran JOHN y ANGELA. Vencen el obstáculo del policía (símbolo de la conciencia justa de John), entran en la habitación y se acuestan. En este momento, se produce iluminación total del escenario y la entrada del falso John y de la falsa Ángela, que actúan como elementos disolventes. Siguiendo un ritmo de una pieza musical de la época, presentan los títulos (a la manera cinematográfica) mimando la escena que entre Ángela y John ha ocurrido y anunciando lo que va a ocurrir. El tiempo ha transcurrido. Son las cinco de la mañana (Casali, 1966: 32).

El resultado de esta adaptación era un texto de ocho folios, dos únicas situaciones lineales y ambientalmente limitado en una habitación. En el texto original la acción transcurría en una sala de estar: el comedor del protagonista. El dormitorio estaba fuera de la escena y las acciones relatadas o insinuadas. Esta eliminación del dormitorio en el original de la obra se entendía como eliminación del tema de la conciencia del pecado y su permanencia física. Para Casali, este hecho esquematizaba demasiado tanto el ritmo como la atmósfera de la obra, así que decidió optar por un lado, por la localización de la cama en el escenario, y por el otro, por hacer simultáneas las situaciones y las acciones.

El resto del texto queda trazado en cinco situaciones en las que se basaría la obra:

1. Acto y toma de conciencia
2. Eliminación de la posibilidad de difusión pública del pecado y de su causa principal: Ángela;

3. Impedir el contacto del pecado con la sociedad (llegada de Halibut) y por lo tanto publicitación de los prejuicios;
4. Enfrentamiento enajenado entre pecado y locura (John, Halibut y Mossie). Determinación clara de la enajenación como primera etapa de la locura con respeto a causas similares (pecado);
5. Pecado y enajenación como una de las causas de la destrucción de las relaciones normales de convivencia y del trastorno de valores (concepto místico de la vida) (Casali, 1966: 31).

De acuerdo con la ideología del TEM y del propio Casali, se decide el camino de improvisación escénica como método de creación. Asimismo, el director argentino implantó una categoría más en el desarrollo de las acciones físicas de Stanislavski. Partiendo del rechazo total de la imitación de los códigos culturales dominantes, abría un nuevo estadio de la interpretación orgánica más interiorizada. Empezando por improvisación pura, como método de preparación para la búsqueda interior y, en profundidad, de su propia psiquis, Casali llevó el proceso de interiorización al extremo, donde la realidad aparecía cada vez más perturbada, más apartada de los modelos de comunicación convencionales y a primera vista menos reconocible. De esta forma la actuación escénica adquirió un carácter casi lúdico y experimental, grotesco y de juego. Para alcanzarlo plenamente y a la vez no caer en la falsedad (entendiendo la falsedad como teatralización de la representación), Casali propuso una fusión entre la improvisación pura y la Commedia dell'Arte. En consecuencia, el texto dramático se convertía en un punto de partida, en una provocación inicial, a partir de la cual el actor desarrollaba su creación personal, por medio de improvisaciones.

Buscando una personalización y funcionalidad en los elementos, se decidió la eliminación de los objetos propuestos por el autor, que según el director, eran superfluos (floreros, cortinas, cuadros). Algunos elementos que se encontraban accidentalmente en el lugar de ensayos fueron agregados a la obra (piano, busto) dado que los actores tendían a jugar con ellos como elementos reales. Se agregaron también intencionalmente algunos elementos para ver la reacción de los actores. Algunos fueron directamente rechazados, otros han quedado como parte del montaje (cuchillo, cucharita, jabón, bollos, casco romano, foto). Todos los elementos añadidos cumplían, según Casali, unas unidades indispensables, que en caso de desaparecer, paralizarían la obra.

El trabajo durante los ensayos consistía, en primer lugar en una improvisación absoluta, de la cual salían escenas que poco o nada tenían que ver entre sí. Luego la aprehensión de la «improvisación impura», como llama Casali la unión entre la improvisación y la Comedia dell'Arte, empezó a crear puntos de unión entre escenas, hasta que finalmente la situación salía encadenada de un manera lógica y justificada.

En el texto original la consumación del acto sexual tenía lugar antes del comienzo de la obra, por lo que el espectador se tenía que imaginar los hechos ocurridos anteriormente. El público al inicio de la obra se encontraba al protagonista arrepentido, y la presencia material del pecado estaba eliminada del escenario (Ángela no aparece en el escenario). Casali decide dividir el espacio del escenario en dos

habitaciones, sin separación material: a la izquierda quedaba la sala de estar y a la derecha el dormitorio, donde se metió dos camas: una del protagonista y otra de Halibut, originalmente el vecino de John, y en la versión de Casali, el compañero de piso. Como resultado de estos cambios Casali considera haber logrado dos elementos nuevos: «El acto y la toma de conciencia del pecado con carácter de permanencia escénica» y «Urgencia del objetivo de enajenación: prejuicios socio – religiosos, con la llegada previamente determinada de Halibut» (Casali, 1966: 32).

El trabajo de la segunda parte de la obra se empieza por estudio concreto de la situación y la determinación de las características del personaje de Ángela. Se decide que John va a ser el protagonista de la pieza (en oposición a O'Casey, que considera a Ángela como el personaje más importante) y Ángela adquiere el carácter de «doble antagonista» y segunda protagonista. De esta manera, O'Casey pensaba subrayar la caída moral de John. Para el colectivo, Ángela es una mujer libre, emancipada y única responsable de sus actos. En la versión del TEM, Ángela experimenta, además, un cierto grado de simpatía hacia John. Este hecho viene subrayado por la comodidad que siente Ángela en la habitación de John. La chica hasta decide quedarse allí para demostrarle que la suya no es una manera correcta para vivir. Los objetivos de Ángela se traducían en preguntas concretas: «¿Cómo quedarse en la habitación y demostrarle a ese individuo (que en el fondo no es mala persona) que hay una manera más sana de concebir la vida? ¿Demostrándole lo tonto que es?» (Casali, 1966: 32).

Para Casali esta es la situación clave de la obra, porque funciona como enlace entre pecado y enajenación. Es cuando el protagonista se preocupa por las consecuencias que puede haber en el momento que su aventura salga a la luz y la destrucción de su modelo de vida y sus relaciones humanas que puede provocar este hecho. Para subrayar el enfrentamiento entre la conciencia y la realidad se decide plastificar el ascenso gradual de enajenación de John, en movimiento y no en palabras. Se opta por un ritmo rápido para dar a entender como la vida lógica y ordenada del protagonista se transforma en algo imprevisible y trastornado. Por un lado, John quiere hacer todo lo posible para esconder las evidencias de la presencia de Ángela, y por otro, Ángela aprovecha el momento para despertar a John de su narcosis vital. Entre los dos empieza un juego de niños, convertido en una clara farsa. Primero John y Ángela salen a la calle. John advierte la llegada de su compañero del piso y vuelve con Ángela a la habitación. Halibut entra en el pasillo y John ordena a Ángela que se esconda. Ésta en vez de ocultarse empieza a jugar, se pone de pie en la cama, John la mete en el armario, Ángela sale del armario, John empieza a cantar y bailar para llamar la atención de Halibut y para que éste no note a Ángela, John vuela a esconder a Ángela en el armario, sale Ángela del armario, John apaga la luz, para que Halibut no la viera, Ángela se va a tocar el piano, John la

vuelve a meter en el armario... Finalmente, en el momento que John pensaba tenerlo todo controlado, se encendía el armario en el que está Ángela y tienen que venir los bomberos y la dueña, señora Mossie, la existencia de Ángela ya no se puede ocultar.

En la cuarta situación se rompe el ritmo de la tercera situación y el Casali cambia del género, sustituyendo la farsa por la tragedia: «Creí oportuno hacer jugar una carta nueva, totalmente imprevista. El cambio radial de género. Dar un vuelco dialéctico a la obra. Llevar la farsa a la tragedia, en un primer momento, y en seguida unir los dos polos en una comunión lógica, que lograrse impactar al público de la manera más intensa: pecado y locura alternándose, confundiéndose» (Casali, 1966: 36).

Para lograr este supuesto, el grupo elabora un retrato detallado de señora Mossie. En un principio se decide rechazar por completo el texto original y «crearle» un pasado que tuviera que justificar su postura y su comportamiento. Mossie se convirtió en un ser sexualmente frustrado, ex – bailarina recluida en una clínica por alteraciones mentales provocadas por la frustración doble de mujer y artista, enferma de sonambulismo y misticismo. Las características de señora Mossie como el odio a la mujer, la repugnancia casi patológica hacia las de su sexo, hicieron que el director optara para el personaje por una figura masculina. Se decide que Mossie no dialoga, sólo lanza monólogos, las palabras brotan directamente de sus labios reflejando en cada palabra su frustración e hipocresía. Al principio el grupo se encontró con ciertas dificultades sobre todo por el hecho de cambio de género y por la introducción de un hombre en un papel de mujer, que podría desvirtuar la intención, pero finalmente Casali creyó haber obtenido un buen resultado que acentuó el juego entre la farsa y la tragedia que caracterizaba la obra.

El final de la obra que proponía O'Casey, no le servía al director «para llegar a raíz de las cosas. Todo debería ser improvisación (partiendo del texto y utilizándolo en la medida que se adecuaba a las nuevas circunstancias)» (Casali, 1966: 37). El grupo estaba únicamente de acuerdo con O'Casey en el objetivo que: Halibut debería dormir a John a la espera de los médicos. Para la improvisación de esta escena se utilizó el siguiente subtexto:

John regresa desarmado completamente de lo poco o mucho que tenía: su moral, su filosofía cotidiana de la vida. Su figura es la de un niño al que le han quitado el juguete preferido. Su mundo ya no le acepta; él lo ha traicionado y se siente culpable (no puede concebir la culpa fuera de él). Es un animal herido e indefenso. Sus ideas fijas en el día de mañana, el fracaso de su carrera en el Banco, el rechazo de sus semejantes, la condenación de sus íntimos. Él ha pecado y ha hecho público su pecado (Casali, 1966: 37).

Para resumir que sirvan las palabras del director, que sintetizan el trabajo del TEM: «Esto ha sido parte del trabajo realizado en una admirable labor de equipo. Nos propusimos llegar a las últimas

consecuencias de la idea de O'Casey. Si lo hemos logrado o no, a nosotros no nos corresponde contestarlo. Siempre el último juicio pertenece al público» (Casali, 1966: 37).

En cuanto al pase por la censura, el primer expediente de la obra que se encuentra en los archivos del AGA data del 19 de octubre de 1966 y según él, el grupo solicita permiso para la actuación en Valladolid.<sup>61</sup> Dado el tema de la obra, no es de extrañar que la censura tuviera sus dudas a la hora de la autorización. La voz de los censores no era unísona: de los cinco ponentes, dos proponen la autorización de la obra para cámara, uno para mayores de 18 años y dos se inclinan hacia prohibición. El censor que da el visto bueno para autorizar la obra para mayores de 18 años explica su razonamiento de la siguiente manera: «Extraño cuento, con algunas alusiones “delicadas”, especialmente en la página 5; pero el arbitrario mundo en que se desenvuelve todo y, más aun, el final de manicomio que se produce, pueden justificar su total APROBACIÓN». Los dos censores que optan por la prohibición citan un argumento muy simple: «Ángela y John pasan una noche juntos».

Después del segundo visionado se formula un dictamen favorable a su autorización para el Teatro de Cámara y Ensayo, con determinadas correcciones de vestuario y acción, encaminadas a descargar de un excesivo contenido erótico en la escena inicial de la pieza. En cuanto a la versión del texto hecha por Casali el censor nota que las escenas en las páginas 3, 4, 5 y 6 no que figuran en el texto original al igual que la parte final que no coincide. Sin embargo, según el censor, estos cambios ofrecen escasa importancia, únicamente contienen menor insistencia en el tema religioso. En general la Junta no ve mayores problemas en el texto, sobre todo por considerarlo como una alucinación: «Se trata de una alucinación. Mientras conserve ese tono alucinando en la representación, la obra podría admitirse Pero consideramos tan fundamental este sentido que cualquier otro toque realista la desvirtuaría llevándola a un terreno a nuestro juicio inaceptable. Todo pues depende del tratamiento en la interpretación y en el montaje». El dictamen final autoriza la obra para las sesiones de cámara, con la necesidad de visado del ensayo general y sin posibilidad de radiación.

El estreno de la obra tuvo lugar el 22 de noviembre de 1966 en el Teatro Beatriz. Renzo Casali fue responsable tanto de la dirección, como de la escenografía. Como intérpretes actuaron: Claudia Gravy, Petra Martínez, Antonio Llopis, Juan Carlos Oviedo, Federico Yllán, Javier Navarrete, Antonio Ross-Moro, Francisco Salazar y Luis Trigués. Antes de estrenarse en Madrid la obra fue representada dentro del Primer Festival de Teatro Nuevo<sup>62</sup>, celebrado en Valladolid del 26 al 31 de octubre de 1966.

---

<sup>61</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/9563, Sección de Cultura 3(46), del AGA.

<sup>62</sup> El festival tenía como el objetivo estimular el trabajo de los grupos no profesionales. Dentro de esta convocatoria se aprobó la constitución de la Federación Nacional de Teatros Independientes, se fijó el Estatuto de la Asociación de Teatros Independientes y se nombró la Comisión Gestora, presidida por María López Gómez, directora del TEM.

*Cuento para la hora de acostarse* dejó a la crítica un poco desconcertada. Los articulistas más tradicionales se quedaron sorprendidos por la propuesta tan libre y creativa. La confusión tuvo que ver sobre todo con el hecho de utilizar el texto nada más como un punto de partida para un trabajo de improvisación. A juicio de José Monleón, las reseñas de la obra cayeron en la trampa de calificar el espectáculo según los cánones del teatro dominante: «Le han dicho, en suma, un tipo de crítica más o menos habitual, en cuyo origen uno descubre el tradicional patrón «benaventino». Han dicho que el texto es así o asá, que se entiende más o menos, y se acabó, como si la escena sólo fuera una tribuna y el papel del actor transmitir los pensamientos felices y las hermosas palabras del dramaturgo» (Monleón, 1966a: 14).

Entre estos críticos, se encontraba López Sancho, que en su reseña en el *ABC*, no estaba muy decidido en cuanto a la calificación de la obra del TEM. La considera «un drama entre la realidad y el delirio» (López Sancho, 1966a: 107) y subraya sobre todo los acentos cómicos que se entremezclan con momentos surrealista. El crítico parece apreciar los planos de realidad mezclados, según él, de manera ágil e incisiva, con simbología graciosa y llena de fuerza poética. Sin embargo, los aplausos se acaban pronto y López Sancho cambia de opinión criticando dicha simbología como carente de novedad y muy usada. Lo mismo pasa a la hora de comentar el estilo de la obra. De primeras alaba la manera en la que el TEM encontró el punto de fusión entre la frustración y la hipocresía, para luego criticar la expresión por «exceso de verbosidad, cara explosiva de una comicidad que confía más en la reiteración de mecanismos y en los movimientos desenfrenados, que en los procedimientos dialécticos» (López Sancho, 1966a: 107). Para el crítico la obra es «un magma confuso de intenciones, de prejuicios teatrales, de deseos de ruptura no conseguidos, pero constituye un ensayo meritorio, inteligente y un esfuerzo digno de aplauso aunque el propósito haya sido frustrado para seguir dentro de la terminología del género» (López Sancho, 1966a: 107). Sobre la actuación de los actores comenta que dieron todo un curso demostrativo de la estética de interpretación por la que aboga el Teatro Estudio de Madrid.

La expresión corporal alcanza su más alto grado de eficacia. Los actores producen un ritmo enloquecedor que refleja el ritmo interno de los problemas que les enloquecen. Su entrega, su vehemente entusiasmo, su disciplina física, son espléndidos y nos incitan a proclamar que todo eso que ellos mostraron anoche, es hoy necesario, más todavía: imprescindible, a un actor moderno. [...] La inquietud, la información de que hizo gala el T. E. M. con éste montaje en el que hay muchas cosas incipientes, en el que hay junto a considerables aciertos, tanteos a ciegas, merece aplauso (López Sancho, 1966a: 107).

El mismo crítico, un mes más tarde cambia de opinión en su artículo sobre el panorama teatral del 1966. Aunque en general las producciones teatrales eran para López Sancho «una superficie de barato azogue», donde no ha encontrado «ni una sola gran incursión en esa vanguardia teatral que

consiste o en la destrucción del teatro de conversación a la manera de Beckett, o la búsqueda de una nueva inocencia, según los modos de Ionesco», aplaude a Renzo Casali por haber hecho una exploración en ciertas formas de teatro expresionista ligado con el surrealismo, en la que «los jóvenes alumnos del Teatro Estudio Madrid hicieron un alarde de su magnífica técnica de expresión corporal basada en las teorías, un poco rebasadas ya, de Stanislavsky» (López Sancho, 1966b: 37).

Carlos Rodríguez Sanz, en las páginas de *Primer Acto* se presenta muy entusiasta y dice «que se trata de un espléndido y excepcional, aquí y ahora, trabajo teatral». Lo que más le gusta al crítico es la fórmula viva de teatro, llena de experimentación, que ofrece «un teatro que exige del espectador algo más que la mera recepción digestiva de un libreto: la interpretación inteligente, y, por tanto, activa, de una realidad escénica, intencionalmente creada, y propicia a un análisis concluyente y propio» (Rodríguez Sanz, 1967: 53). En general, Rodríguez Sanz recibe el trabajo del TEM de manera muy elogiosa, comentando que el espectáculo:

[...] restituye a la representación su complejidad, reduciendo el texto a su verdadera dimensión de elemento fundamental, pero no determinante, del conjunto de lenguajes que articulan una representación, en la que el gesto, el ritmo, los objetos, el decorado, la luz, el reparto del espacio, etcétera, visualizan y dan su verdadera dimensión al conflicto dramático, prolongando, complementando, sustituyendo o contradiciendo al texto, y creando así la verdadera dialéctica teatral. Es decir, tensión compleja de elementos de la que nace la riqueza de una verdadera representación (Rodríguez Sanz, 1967: 53).

Aunque la crítica está llena de elogios, el articulista encuentra puntos débiles de la obra calificando el resultado final de no satisfactorio, debido sobre todo al hecho de que «la textura dramática no consigue densidad suficiente en su objetivización escénica. Si bien hay una dignidad más que notable en el resultado global, se echa en falta uno de los componentes esenciales de toda grande representación: un texto dramático de altura» (Rodríguez Sanz, 1967: 53). Aun así, Rodríguez Sanz acaba su crítica subrayando la honestidad, la coherencia y el indiscutible interés de la representación de TEM, para finalmente puntuar que lo importante y magnífico de ella es el método, más que el resultado.

El crítico que más parece entender la nueva propuesta del TEM es José María de Quinto que en su reseña de *Ínsula* califica el montaje de «prodigio de libertad creadora». Quinto comenta que la experiencia le pareció «feliz y deliciosa» y además la considera de lo más interesante, sobre todo por el hecho de dejar en libertad a los actores y solicitar de ellos una participación activa en el proceso creativo. Sin embargo, Quinto encuentra también un punto a reprochar: «Si como ejercicio dramático de escuela no podemos por menos que aplaudirle sin reservas, en cuanto representación escénica pública, en cuanto presencia de unas determinadas conductas situadas, el *Cuento para la hora de acostarse* [...] adolece de muy serios y grandes defectos» (Quinto, 1967: 15). Lo que más echa en falta



Quinto, es de no haber llegado mediante la representación del TEM a enriquecer el texto de O'Casey, a pesar de ampliarlo y distenderlo. El crítico ve la propia obra del autor irlandés como una muestra de análisis con profunda lucidez de la hipocresía de la sociedad y reprocha a Casali la falta de confianza que tuvo respecto a las garantías de representabilidad del texto. En suma, Quinto acepta la propuesta del TEM como experimento por el resultado final que difuminaba y por empobrecer la dirección crítica del texto.

#### **2.4.4. Noche de reyes (lo que queráis).**

*Noche de reyes*, es una comedia en cinco actos de William Shakespeare que presuntamente fue escrita entre 1599 y finales de 1601. En el siglo XXI se ha convertido en una de las obras de Shakespeare que más interés ha despertado tanto en Inglaterra como en España. Sin embargo, en los siglos XIX y XX, la obra del autor inglés no pertenece a las más representadas en España. Hay que esperar hasta los años noventa para observar más interés entre los teatros españoles por esta comedia.

El título original puede sugerir la duodécima noche después de la Navidad, que se celebra la fiesta católica tradicional de Reyes Magos. Sin embargo, las referencias a dicha festividad son más bien pocas y simbólicas, y muchos investigadores defienden diferentes interpretaciones y referencias. Shakespeare, basándose en una adaptación de una historia de amor muy popular, añade en la obra el tema de los gemelos separados y la variación con el vestimento masculino y femenino. El resultado es una comedia de equivocations unida a una fiesta de disfraces en un tono romántico con un toque de farsa, efusiones al estilo bufón y acción trepidante con cantos melodiosos.<sup>63</sup>

El repertorio shakesperiano durante la época franquista fue una de las constantes de las carteleras teatrales.<sup>64</sup> La primera obra del autor inglés que se estrena bajo la dictadura es *Falstaff y las*

---

<sup>63</sup> La pieza cuenta la historia de Viola, que después de un naufragio ante la costa de Iliria, pierde el contacto con su hermano gemelo Sebastián. Disfrazada de hombre, escondiéndose bajo la personalidad de un joven paje con el nombre de Cesario, pasa a servir en la corte del duque Orsino, enamorado desesperadamente de Olivia. A Iliria llega también el hermano de la joven y se empiezan a desarrollar confusiones y equivocations amorosas. La obra acaba con una petición de matrimonio entre el Duque y Viola, y Olivia y Sebastián, aunque el matrimonio no llega realmente a verse.

<sup>64</sup> Sin embargo, la presencia real de los montajes Shakespeare, y otros autores del teatro clásico (comedias y autos españoles del siglo XVII, clásicos franceses y grecolatinos y algunos montajes de de textos medievales y bíblicos) fue en realidad minoritaria si se compara con la representación del género cómico de evasión en sus diferentes tendencias y variaciones, con los estrenos de Benavente o las reposiciones de Muñoz Seca que seguían ocupando lugar preferente en las programaciones.

*alegres casadas de Windsor*, estrenada en el Teatro Español en 1941.<sup>65</sup> Examinando exclusivamente los teatros nacionales, la obra más representada durante la dictadura franquista fue el *Mercader de Venecia* con cuatro escenificaciones y el *Sueño de una noche de verano* con tres representaciones. Las dos obras más representadas, ambas en versión de González Ruiz, eran para el régimen una apuesta segura por las obras acomodadas al público burgués que acudía al teatro con unos textos adoptados convenientemente y con una exhibición de medios como muestra de lo que la España de Franco es capaz de ofrecer. Oliva lo resume citando las palabras de Luca de Tena: «No se piensa en las taquillas, ni en recaudaciones, ni en duración en los carteles. No tiene siquiera el riesgo de un estreno normal. Se sabe de ante mano que su trama y sus palabras van a ser aceptadas sin discusión; que ningún crítico se atreverá aventurar reparos de construcción ni de lenguaje a don Pedro Calderón ni a Joseph de Valdivieso» (Oliva, 2009: 235).<sup>66</sup>

Según los datos que aporta Montalbán (2011), *Noche de reyes* se representó en la época franquista únicamente una vez. Estos datos los confirma Rosario Arias en su artículo sobre las traducciones de *Noche de reyes*. Arias apunta que en los años anteriores a 1975 y antes de que el TEM estrenara su versión, la obra se representó dos veces.<sup>67</sup> Las siguientes representaciones ya son la del Teatro Estudio de Madrid. La primera noticia que se ha encontrado sobre los preparativos de escenificar la obra de Shakespeare por el TEM, es la lectura escenificada dirigida por William Layton, que se realiza el 29 de noviembre 1964. En los dos siguientes años no se encuentran ningunas informaciones más sobre la evolución del proyecto.

Aunque la elección de Shakespeare por un grupo que sigue las pautas del Método pueda parecer extraña, hay que recordar que el propio Stanislavski realizó el montaje de la *Noche de reyes* en

---

<sup>65</sup> Tal y como indica Muñoz Carabantes, la recuperación de los autores clásicos, incluido Shakespeare, en la inmediata posguerra se debatía entre, por una lado, servir como instrumento de propaganda política y, por el otro, proponer una de las pocas alternativas que pudieran resultar estéticamente válidas «en un panorama literario y escénico frívolo, repetitivo y, en ocasiones, de muy escasa calidad» (Muñoz Carabantes, 1992: 53). Igualmente, resulta importante señalar, siguiendo la misma fuente, que al finalizar la década de los cincuenta las representaciones del teatro clásico abandonaban la primera misión ideológica y tendían más bien a convertirse en una muestra de correctas maneras estéticas y dramáticas, creando de esta forma un modelo teatral de buen hacer. Iniciada la década de los sesenta las carteleras ofrecían sobre todo las comedias burguesas y el teatro de humor, la revista frívola y el espectáculo pseudo-folklórico. Es también el momento de consolidación de un teatro de oposición (representado por Buero Vallejo y Alfonso Sastre).

<sup>66</sup> De ahí que, Luca de Tena, director del Teatro Español durante once años, hubiese dedicado una especial atención a los autores del Siglo de Oro, estrenando en cada temporada de su dirección una obra del poeta de Stratford: temporada 1942-43: *Macbeth* (reposición); temporada 1943-44: *Romeo y Julieta*, temporada 1944-45: *Otelo*; temporada 1945-46: *Sueño de una noche de verano*; temporada 1946-47: *Ricardo III*, temporada 1947-48: *Mercader de Venecia*, temporada 1948-49: *Hamlet*, temporada 1949-50: *Hamlet* (reposición).

<sup>67</sup> La primera en el Teatro de las Naciones en Barcelona en junio de 1964, a cargo del Teatro Nacional Turco, dirigida por Rejik Erduran. No se encuentra ninguna reseña de esta representación, únicamente la revista *Primer Acto* menciona este título en la programación del festival. La siguiente representación se muestra también en Barcelona en el Palacio de las Naciones a cargo de la compañía Teatro Popular de Barcelona en diciembre de 1964, bajo el título *No es cordero...que es cordera*. Al principio del mes siguiente, el 2 y 3 de enero de 1965 el mismo espectáculo se presenta dentro del Festival Conmemorativo del IV Centenario de Shakespeare.

1918. El estreno fue a la vez la primera presentación exitosa de su Sistema. Según detalla Arkady Ostrovsky, la obra resultaba ideal para los propósitos del maestro ruso:

[...] it demanded open theatricality and resisted a pseudo-psychological manner of acting. Stanislavsky's 'objectives' were different in this work from what his students were used to. [...] In Twelfth Night, he was looking for visible action, pure comedy, improvisation and open theatricality. [...] Shakespeare's poetic text was of secondary importance to the action; the text was just a script. Like a one-sheet scenario used in *commedia dell'arte*, it was reduced to the basic outline of events, upon which actors were supposed to improvise their own play (Ostrovsky, 1999: 172-173).

Para el estreno del TEM, Plaza y Layton deciden realizar su propia traducción y versión de la obra. Hasta la fecha de estreno de *Noche de reyes* por el TEM (1967) en España se hicieron seis traducciones de la obra de Shakespeare.<sup>68</sup> En el año de estreno del TEM, 1967, se imprimirá un libro: *William Shakespeare: Teatro Completo* en la traducción de José M.<sup>a</sup> Valverde en la editorial Planeta, con la obra titulada *La Duodécima Noche, o Lo que queráis*. Obviamente el TEM no pudo manejar este texto debido a que su impresión coincidió casi con el estreno.

En cuanto a la versión del TEM, aunque, como se verá más adelante, la censura la calificará como fiel al original, conviene cotejarla para determinar cuáles han sido los elementos cambiados. Para ello se comparará el ejemplar de censura que se envió a la Dirección General de Cinematografía y Teatro con la versión de Luis Astrana Marín, que es la traducción a la que hacen referencia los censores y con la que comparan el texto de Layton y Plaza.

La primera alteración se encuentra en el cambio de orden de las escenas I y II del I acto.<sup>69</sup> Layton y Plaza empiezan su versión del diálogo entre Viola y Capitán (I cuadro), para luego pasar al diálogo entre el Duque y Curio, y seguidamente introducir a Viola (II cuadro). De esta forma en dos primeros cuadros se han juntado la escena II, acto I; escena I, acto I y escena IV, acto I. Como III cuadro el TEM introduce la escena II del I acto. El IV cuadro se compone de la escena V del I acto del original. El II acto empieza igual que en el original hasta final de la escena III del II acto. En este momento Layton y Plaza saltan a la escena III del III acto, que en su versión será el IV cuadro del II

---

<sup>68</sup> Las primeras son del año 1873 de Jaime Clark, bajo el título *La Noche de reyes o lo que queráis*, editada por Medina y Navarro en Madrid y la de Eudaldo Viver del año 1870-1871 titulada *La duodécima noche o lo que queráis*, dentro de *Los grandes dramas de Shakespeare*, en la edición de Éxito de Barcelona. A continuación aparece la traducción de Jacinto Benavente del año 1899 titulada *Cuento de amor*, editada en la *Revista Nueva*. Las siguientes traducciones son ya del siglo XX. La primera del año 1917 por Rafael Martínez Lafuente con el título *La duodécima noche* (Valencia: Prometeo). Luis Astrana Marín en 1924 publica su propia versión, titulándola *Noche de epifanía o lo que queráis* que se encuentra dentro de dos tomos: *William Shakespeare: Obras completas* en la editorial madrileña Aguilar. Un curioso caso es la traducción de León Felipe que en España se publica en el *Primer Acto* (núm. 25) en 1961 bajo el título *No es cordero... es cordera*, es decir 13 años antes que la versión editada en México en Finisterre.

<sup>69</sup> Para evitar la confusión la numeración del original de Shakespeare se registrará por «escenas» y «actos», mientras que la de la versión de Layton y Plaza por «cuadros». En el documento conservado en el expediente de censura la numeración se formula mediante «escenas».

acto. Las siguientes escenas siguen según el original hasta el VII cuadro, que no aparece en la documentación, en la que del VI cuadro se pasa al VIII. Como muchas escenas, o son omitidas o cambiadas de lugar, no sé sabe si es un error de numeración de escenas o si falta alguna hoja del guión. El VIII cuadro corresponde a la escena II del acto III de la obra de Shakespeare, para luego saltar a la escena IV del III acto hasta la última escena del III acto, en conjunto marcada como el cuadro número IX. A partir de aquí la numeración en el guión salta al cuadro XIV, cosa que posiblemente se deba a un error. Desde este cuadro la versión del TEM sigue de manera fiel el original, concluyendo con el V acto y su escena única como XVII cuadro.

Además de estos cambios formales, Layton y Plaza traducen el texto de Shakespeare, haciendo su propia versión de la comedia. Un examen extenso y profundo de la versión del TEM se encuentra fuera del alcance de esta tesis, por lo que se marcarán únicamente los puntos más importantes.

Lo primero que salta a la vista, es que a la hora de la traducción Layton y Plaza se apoyan en la versión de Astrana<sup>70</sup>, cogiendo algunas expresiones y frases directamente de su traducción, sin introducir ningún cambio. Donde sí hay modificaciones es en la actualización del idioma shakesperiano. Esta intervención de los directores se puede mostrar con los siguientes ejemplos:

Original inglés	Traducción de Astrana	Versión de Layton y Plaza
Viola.- [...] Know'st thou this country?  Captain.- Ay, madam, well; for I was bred and born not three hours' travel from this very place. (8) <sup>71</sup>	Viola.- [...] ¿Conoces esta tierra?  Capitán.- Sí, señora muy bien, pues el lugar donde nací y fui educado no dista tres horas de viaje de este sitio. (9)	Viola.- [...] ¿Conoces este país?  Capitán.- Sí, señora, como la palma de mi mano. Pues el lugar donde nací y me crié no dista tres horas de viaje de donde nos encontramos
Maria.- That quaffing and drinking will undo you [...] (10)	María.- Esos tragos y excesos os perderán. [...] (11)	María.- Y te aseguro más que esta costumbre de empinar el codo te perderá [...]
Sir Toby.- Accost, Sir Andrew, accost.  Sir Andrew.-: What's that?  Sir Toby.- My niece's chambermaid.  Sir Andrew.- Good Mistress Accost, I desire better	Sire Tobías.- Cortejo, sir Andrés, cortejo.  Sire Andrés.- ¿Qué es eso?  Sire Tobías.- La doncella de mi sobrina.  Sire Andrés.- Buena miss Cortejo, me encantaría	Tobías.- Achuchadla Sir Andrés, achuchadla.  Andrés.- ¿Qué es eso?  Tobías.- La doncella de mi sobrina.  Andrés.- Querida señora Achuchadla, me encantaría trabar

<sup>70</sup> Resulta importante mencionar que Astrana, por su escaso conocimiento de la lengua inglesa, no es considerado el mejor de los traductores de Shakespeare. Muchos críticos y traductores, como Esteban Pujals, le acusan de traducir literalmente los textos del inglés: «Su traducción constituye una laudable labor, pues [Astrana] puso su empeño en traducir frase por frase, en prosa española, lo que entendió que Shakespeare había escrito en inglés. No puede considerarse un trabajo sobresaliente, pero es digno de elogio por su intencionada fidelidad y el esfuerzo realizado para penetrar en el texto inglés y verterlo a un español que resultara un adecuado hilo conductor del sentido original» (Pujals, 1985: 82-83).

<sup>71</sup> Las referencias a número de página entre paréntesis se refieren al texto publicado: Shakespeare (2002).

<p>acquaintance.</p> <p>Maria.- My name is Mary, sir.</p> <p>Sir Andrew.- Good Mistress Mary Accost...</p> <p>Sir Toby.- You mistake, knight; 'accost' is front her, board her, woo her, assail her.</p> <p>Sir Andre.- By my troth, I would not undertake her in this company. Is that the meaning of 'accost'? (12)</p>	<p>conocerla mejor.</p> <p>María.- Mi nombre es María, señor.</p> <p>Sire Andrés.- Mi querida miss María Cortejo...</p> <p>Sire Tobías.- Os engañáis, caballero. Cortejo quiere decir galanteo; que la cortejéis, que la galanteéis, que la abordéis, que la acometáis.</p> <p>Sire Andrés.- Por mi fe, que no quisiera comprometerla así en compañía. ¿Es éste el significado de «cortejo»? (13)</p>	<p>más conocimiento con vos.</p> <p>María.- Mi nombre es María, señor.</p> <p>Andrés.- Mi querida María Achuchadla...</p> <p>Tobías.- Os equivocáis caballero. Con "achuchadla" quiero decir: que le hagáis frente, que la abordéis, que la cortejéis, que la "acostéis".</p> <p>Andrés.- Por Dios, sir Tobi, que no haría eso en público. ¿Es lo que quiere decir achuchadla?</p>
<p>Olivia.- I know his soul is in heaven, fool.</p> <p>Clown.- There more fool you, Madonna [...] (20)</p>	<p>Olivia.- Sé que su alma está en el cielo, loco</p> <p>Bufón.- Estáis más que loca, <i>madonna</i> [...] (21)</p>	<p>Olivia.- Su alma está en el cielo, bobo.</p> <p>Bufón.- Más boba vos, entonces, Madonna [...]</p>
<p>Olivia.- [...] Go you, Malvolio: if it be a suit fom the count, I am sick, or not home; what you will to dismiss it. (22)</p>	<p>Olivia.- [...] Id, Malvolio. Si viene de parte del conde, que estoy enferma, o que he salido; deshaceos de él de la manera que os plazca. (23)</p>	<p>Olivia.- [...] Id, vos Malvolio, y si viene de parte del Duque, estoy enferma, he salido, que me ahorcado...¡lo que queráis! Pero deshaceos de él.</p>
<p>Viola.- [...] I am very compatible, even to the least sinister usage. (24)</p>	<p>Viola.- [...] Soy muy sensible a la menor represión. (25)</p>	<p>Viola.- [...] La menor afrenta me saca de mis casillas.</p>
<p>Clown.- Beshrew me, the knight's in admirable fooling. (36)</p>	<p>Bufón.- Por Dios, que el caballero está en una admirable disposición. (37)</p>	<p>Bufón.- ¡Vaya que el caballero está más guasón que nunca!</p>
<p>Sir Toby.- Go, write it in martial hand; be curst and brief; it is no matter how witty, so it be eloquent and full of invention; taunt him with the licence of ink; you thou 'thou'st' him some thrice, it shall be as amiss; and as many lies as will lie in thy sheet of paper, although the sheet were big enough for the bed of Ware in England, set'em down; go about it. Let there be gall enough in thy ink; though thou write with a goose-pen, no matter. About it. (62)</p>	<p>Sire Tobías.- Escríbele con mano marcial. Sé provocativo y breve. Importa poco que sea espiritual; lo principal es mostrarse original y elocuente. Prodigad el insulto con toda soltura. Si le tuteas aunque sólo sea tres veces, mejor que mejor. Dale tantos mentises como quepan en la hoja, aunque fuera tan espaciosa el lecho de Ware, en Inglaterra. Pon mucha hiel en la tinta, y con una luma de ganso, no te preocupes más. (63)</p>	<p>Tobías.- ¡Venga! Escribidle con mano marcial. Aunque sea con pluma de ganso. Sed provocativo y breve. Importa poco que seáis ingenioso. Insultadle tano como solo la tinta puede permitirlo jurad, perjura horriblemente. Si le tuteáis, tres veces, mejor que mejor. Yo se lo llevare. ¡Hale! ¡Manos a la obra!</p>
<p>Maria.- He's coming, madam: But in very strange manner. He is sure possessed.</p> <p>Olivia.- Why, what's the meter? Does he rave?</p> <p>Maria.-No, madam, he does nothing but smile: your ladyship were best to have some guard</p>	<p>María.- Se acerca, señora; pero en las condiciones más estrafalarias. Seguramente es un poseso.</p> <p>Olivia.- ¿Qué le pasa? ¿Es delira?</p> <p>María.- No, señora; se contenta con sonreír. Vuestra señora</p>	<p>María.- Aquí viene, Madame, pero en unas condiciones muy raras. Seguro que se ha vuelto loco, señora.</p> <p>Olivia.- ¿De qué, de enfado?</p> <p>María.- Al contrario, señora. No hace más que sonreír. Vuestra Señoría hará mejor en hacerse</p>

about you if he come; for, sure, the man is tainted in his wits. (68)	obraría cuerdamente haciéndose acompañar por alguna persona cuando venga. No hay duda su cerebro se halla enfermo. (69)	acompañar si él viene, porque os aseguro que esta turulato.
Clown.- O, he's drunk, Sir Toby, an hour ago; his eyes were set at eight l'the morning. (102)	Bufón.- ¡Oh! Sire Tobías está borracho desde hace una hora. Sus ojos se han cerrado a las ocho de la mañana. (103)	Bufón.- Oh, Sir Tobi está como una cuba. Está durmiéndola desde las ocho de la mañana.

Como se aprecia, Layton y Plaza deciden introducir palabras del lenguaje coloquial junto con algunas expresiones más propias de su época, para dar un matiz por un lado, más contemporáneo, por el otro, añadir un punto divertido que podría nacer del choque entre la situación típicamente shakesperiana con las expresiones actuales. Sin embargo, esta táctica no gustó a varios de los críticos. Como uno de los principales detractores, se presentó López Sancho.<sup>72</sup> En su crítica en el ABC, muy disgustado por la versión del TEM, describe de la siguiente forma los cambios aplicados por el grupo:

William Layton y José Carlos Plaza han convertido "Twelfth Night" en una pieza casi infantil, burda, paupérrima de lenguaje que ahoga, salvo algunos destellos náufragos, la ironía, la fantasía, el don poético de Shakespeare. Hay que tener verdadero talento literario para comprimir el abundoso lenguaje original y darlo en una síntesis que, conservando la idea, cree una nueva y sintética belleza verbal. Podada la fronda, queda la rama desnuda y malherida. Los juegos de palabras, como el que hacen sir Tobías y sir Andrés al hablar de trincar un cordero o dar una voltereta, son intraducibles y deben ser sustituidos con ingenio. Cambiar la palabra bufón o loco por bobo no sirve más que para degradar significados, para aplebeyar la expresión. Sustituir "cortejo" por "achucha" ya cae en mal gusto y no logra, en cambio, una actualización del diálogo. Citar más detalles exigiría páginas y páginas; tan equivocada es la pobre versión que los dos colaboradores han ofrecido al TEM (López Sancho, 1967a: 121).

Además, López Sancho apunta que «hay que acercarse con más rigor a los autores clásicos» y no aplebeyar como lo hicieron, según el articulista, Layton y Plaza, a los que sospecha de no tener tiempo de conocer y estudiar grandes trabajos que se han hecho de la obra, como por ejemplo León Felipe. El crítico subraya que los autores en vez de actualizar el diálogo han caído en mal gusto.

Uno de los temas más problemáticos de la obra de Shakespeare, a la hora de la traducción, sobre todo durante el franquismo, eran los indicios homoeróticos. En *Twelfth night* se puede encontrar dos momentos que se refieren a este polémico asunto. Por un lado, según Juan Jesús Zaro (2007: 140) la relación entre Sebastián y Antonio, y por el otro, el juego de ambigüedad sexual en el disfraz de Viola. En lo que al primer caso se refiere, el problema lo soluciona el propio Shakespeare, que somete

<sup>72</sup> Independientemente de la evaluación de la traducción hecha por Layton y Plaza, hay que apuntar que la tarea de adaptación de los textos durante la década de los cincuenta y buena parte de los sesenta se mantuvo, en general, en unos límites bastante conservadores. Varios de los críticos, y también una parte de los directores, no aceptaban ningunos retoques significativos en los textos que iban a ser escenificados. Es en la segunda mitad de los sesenta cuando empiezan a aparecer voces de la necesidad de algunas transformaciones que pudieran acercar el texto al espectador de cultura media, desprovisándolo de arcaísmos o referencias oscuras.

a su protagonista a un elocuente silencio al final de la obra. En cuanto a la situación de Viola, las traducciones españolas de la obra, tratan el tema de varias formas.<sup>73</sup> La versión de Astrana, aunque el traductor mantiene el disfraz de hombre en el personaje de Viola hasta el final, se encuentra desprovista de toda ambigüedad sexual en texto final. Con las palabras: «el hombre que habéis tomado por esposo os aporta un corazón virgen» no conserva el equívoco tan visible en el original. Igualmente Layton y Plaza no llegan a reflejar la ambigüedad sexual en su traducción del texto, dejando la frase de la siguiente manera: «Señora, resulta que habéis sufrido un error. ¿Querríais casaros con una mujer? Por mi vida pienso que es mejor veros casada con un hombre». Tomando en cuenta la tendencia de la adaptabilidad del texto dramático a la cultura término, se puede sacar la conclusión que los dos autores consideraron la ambigüedad sexual demasiado atrevida para el público de aquel entonces. Como confirmación puede servir la falta de comentario sobre el juego y el equívoco sexual en todas las reseñas de las obras presentadas hasta 1971, cuando el TEI estrenará una nueva adaptación de la obra.

Es por esa razón, por la cual en el caso de la *Noche de reyes* la censura no vio mayores reparos. Los censores autorizan la obra para mayores de 18 años e incluso apuntan que puede autorizarse para mayores de 14 si se suprimen algunas palabras de la escena IX.<sup>74</sup> Por lo demás uno de los censores considera que la traducción de la obra es bastante fiel al original, que en realidad quiere decir que es fiel a la traducción que fue oficialmente aceptada de Luis Astrana Marín. Las únicas advertencias se refieren a los temas vinculados con el tema del sexo, o más bien las sugerencias dentro de esta cuestión: «Únicamente en la pág. 5 de la 1ª parte, podría suprimirse una frase en la que se utiliza el verbo acostar, donde en la versión de Astrana se emplea acometer. Más adelante surge otra incitación a irse a la cama, pero ésta figura en la traducción de Astrana. No es por el huevo sino por el fuero del respeto debido a los clásicos».

Vale la pena subrayar también la actitud de los censores hacia Shakespeare, que como sabemos fue uno de los autores dentro del canon propuesto por el franquismo. Uno de los censores en el apartado de argumento detalla la trama de la obra, dado al final una expresión de su admiración por el autor inglés: «Hay otra serie de personajes menores como María, doncella de Olivia, Sir Tobías, tío de Olivia, Malvolio, etc., que intervienen en la acción siempre con los jugosos juegos de palabra e ideas

---

<sup>73</sup> León Felipe, en su versión, hace una variación fundamental: modifica la escena cuando la protagonista se dispone a desvelar su verdadera identidad y aparece vestida de mujer. En el texto fuente, en la escena final, Viola nunca está vestida de mujer, por lo que se supone que Shakespeare quería mantener la confusión y el juego hasta el final de la obra. En este caso, el clima de ambigüedad sexual equivale a un doble juego. Tomando en cuenta que en los tiempos isabelinos los papeles femeninos estaban en manos de jóvenes actores, tenemos la situación en la que un muchacho que hace de muchacha debe disfrazarse de hombre porque así lo determina la trama.

<sup>74</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/9587, Sección de Cultura 3(46), del AGA.

de Shakespeare». Finalmente la obra queda autorizada para mayores de 18 años, con reserva de visado del ensayo general y sin posibilidad de radiación.

La obra se estrena el 20 de abril de 1967 bajo el nombre del Taller 2 en el Teatro Beatriz.<sup>75</sup> El nombre de Taller 2 indica que la escuela organizó varios grupos dentro de las clases que realizaban diversas puestas en escena. William Layton fue responsable de la dirección, con José Carlos Plaza y José Luis Alonso de Santos como ayudantes de dirección. En el reparto aparecían: Trinidad Rugero, José Luis Alonso de Santos, Manuel de Blas, Enrique Serra, Antonio Ross, Morro, Antonio Llopis, Petra Martínez, Francisco Vidal, J. Francisco Margallo, Francisca Ojea, José Carlos Plaza, Fernando Baeza, Alberto Blasco, Carlos Garrido, Francisco Ramos, Neftali Fuertes. El 26 de septiembre de 1967 la obra se vuelve a poner en el Teatro Beatriz.

La puesta en escena de la obra era muy simple. En el escenario está solamente un banco y una silla blanca, la pared negra del fondo queda sin adornos. Como objetos se usan una lámpara y un bastón. El vestuario está ajustado a la época. No hay cambios de escenografía y al igual que en el *Proceso por la sombra de un burro*, todos los actores están prácticamente todo el tiempo en el escenario, salvo dos entradas laterales en los momentos de juego de los personajes.

La recepción crítica de este espectáculo del TEM es bastante variada. En el *ABC* se comienza con una crítica feroz, diciendo que en caso de esta representación «no habrá pretextos para la alabanza y sí ineludibles motivos para la reprimenda y la advertencia» y calificándola como un «inmaduro ensayo de una tropilla de jóvenes actores insuficientemente adiestrados» y una versión «tan chocarrera, tan empobrecedora, tan equivocada de una pieza shakespiriana (sic)» (López Sancho, 1967a: 121). Además de criticar la versión de texto que tradujeron Plaza y Layton, que se mencionó anteriormente, López Sancho reprende duramente el montaje realizado por el TEM. Al no estar contento con la puesta de la escena, la califica de la siguiente manera:

[...] crea un vaivén aburrido y da la triste impresión de que estamos su impresión era la de estar ante tipos de relleno, tipos de revista de Martín, saliendo al palco escénico entre dos números de las chicas del conjunto. Penosamente mal vestida, interpretada con indecisión, con técnicas muy primarias, pobre en la declamación, inexistente el ademán teatral, ingenua en los ensayos de expresión corporal la pieza fatiga, aburre, deprime a quien tenga, por leve que sea, un concepto del teatro y del Shakespeare en particular (López Sancho, 1967a: 121).

---

<sup>75</sup> El anuncio del estreno, publicado el 20 de abril de 1967 en el diario *ABC* demuestra además en el aviso que la escuela había creado la Asociación de Espectadores, cuyos miembros para la ocasión del montaje de *Noche de reyes* podían canjear su localidad en taquilla entregando el bono del Taller núm. 3.



La reseña de *Información* (Aragónés, 1967: 17) también coincide con *ABC* al describir la representación como fracaso y paso en falso pero suaviza las formas. Al crítico, Juan Emilio Aragónés, le llama especialmente la atención el beneplácito del público.

En el *Pueblo*, sin embargo, se elogia la labor realizada por los alumnos del Teatro Estudio y se augura un futuro prometedor para algunos de los actores. En lo que otros críticos llaman empobrecimiento de la obra de Shakespeare, Marquerie ve una pieza intencionadamente esquematizada: «[...] La versión –deliberadamente esquematizada y estilizada en vestuario, escenografía y texto– fue interpretada con gran estudio y entusiasmo, por los alumnos del Teatro Estudio, que así mostraron el buen aprovechamiento de las enseñanzas recibidas. [...] Se apreció un delicado e inteligente juego en posiciones, movimientos y matizado de las luces. Los intérpretes fueron también muy aplaudidos» (Marquerie, 1967: 18).

González Ruiz en el *Ya*, se propone perdonar los errores cometidos por el TEM en este montaje, explicándolos como faltas de una función colegial:

La buena voluntad era manifiesta y no quedaba más remedio que «perdonar las muchas faltas». Empezando por las de versión, que se toma muchas libertades innecesarias. [...] En cuanto a la interpretación había en ella estudio, así como en la dirección de William Layton (autor también de la versión con J. C. Plaza) había un criterio del dinamismo que la obra debe tener. Pero todo estaba esbozado, iniciado sin que nadie dominase su cometido. La escena y hasta la sala daban idea de una función de colegio montada para celebrar el santo de la madre superiora (González Ruiz, 1967: 37).

En la reseña de *Primer Acto*, David Ladra recuerda los anteriores montajes del TEM, en los a pesar de sus defectos, aprecia una cierta revelación. Aunque considera que tanto *Proceso por la sombra de un burro*, como *Cuento para la hora de acostarse*, se presentaban con tendencia hacia atomización (en el caso del segundo montaje, el crítico la entiende como el deseo expreso del director que logró a pesar de ello una coherencia final) en *Noche de reyes* Ladra ve esta falta de unidad como reproducida en exceso:

Una cosa es la libertad en la puesta en escena y otra, muy diferente, el ofrecer las obras con un marchamo de garantía. [...] La falta de unidad se multiplica hasta el infinito en el caso de montaje de Shakespeare, en una obra que está continuamente dividida. [...] si lo que constituye uno de los mayores valores de la obra son precisamente esos trompicones – en búsqueda de una simultaneidad de acciones – no hay que olvidar el movimiento con que cada uno de ellos impulsa a la obra hacia adelante o hacia atrás. Olvidarlos es convertir el espectáculo en una sucesión de estampas cortas que, al no interferir entre sí, y carecer de significado por sí mismas, dejan tan sólo una sensación de confusión (Ladra, 1967: 54).

El crítico además ve como problemas esenciales del TEM el hecho de ser un teatro de los sentidos, que se deja casi todos a la improvisación del actor y en el caso de Shakespeare esa naturalidad no suena de manera desenfadada sino que adquiere un tono falso. El problema radica,

según Ladra, en la falta de «base ideológica», que viene vinculada con la aplicación del Método, que en este caso no funciona y no da los mismos resultados que en el *Proceso por la sombra de un burro*:

Aquí es donde de modo claro y contundente, resalta los fallos del TEM cuando no utiliza textos especialmente escritos para su sistema. Porque, ya definitivamente se trata de un sistema, de un sello característico de interpretación. [...] en la representación que comentamos, el tono fue continuamente falso. Resultado, más que utilizar una técnica poco adecuada al teatro de Shakespeare, de fiarlo todo exclusivamente a la técnica. [...] al ser quienes representan alumnos de un mismo centro, sometidos a métodos semejantes, las representaciones se parecerán unas a otras. Dürrenmatt, Shakespeare y seguramente Beckett o Brecht serán representados del mismo modo. [...]

Lo que en definitiva falta en el TEM es una base ideológica. [...] habrá que echarle en cara al TEM el que en sus montajes no nos ofrezca más lo que hay superficial en los textos (Ladra, 1967:54-55).

#### **2.4.5. *Electra*.**

En el momento de empezar a trabajar con *Electra* la escuela pasa por un momento difícil. El éxito del *Proceso por la sombra de un burro*, provocó varios problemas dentro del TEM, incitados por un conflicto de objetivos entre los alumnos y los profesores. El último estreno de *Noche de reyes*, con una acogida desigual por parte de los críticos aumentó las dificultades de un acuerdo. Los alumnos, y entre ellos sobre todo José Carlos Plaza, tenían claro que querían dar un paso más, tanto en la fórmula de la escuela, como en el grado del riesgo artístico. En medio de este malestar, y con una ruptura que se veía cada vez más inminente, el TEM empieza a ensayar la *Electra* de Sófocles, bajo la dirección de José Carlos Plaza.

*Electra* es la versión de Sófocles de la venganza de los hijos de Agamenón, Orestes y Electra, por el asesinato de su padre. A diferencia de la tragedia del mismo título escrita por Esquilo, quien se centra en el conflicto de Orestes ante la necesidad de venganza impuesta por los dioses, Sófocles da más importancia al personaje de su hermana, Electra. En la versión sofoclea el personaje femenino domina la obra desde el principio hasta el final, quedando en un segundo plano tanto, su hermano, Orestes como el motivo del matricidio, que, en cambio, era central en la versión de Esquilo.

Las razones para montar el texto de Sófocles eran varias. Por un lado, a José Carlos Plaza, en su segundo intento como director, le interesó el tema que presentaba la obra. Vio reflejada en ella la posibilidad de expresar su opinión sobre el problema de la lucha de los colectivos teatrales independientes:

Mi primer trabajo fue “Proceso para [sic] la sombra de un burro”, de Dürrenmatt. Tenía 22 años y al igual que mis compañeros, los actores. Creo que éramos gente fresca, rompíamos un poco los esquemas teatrales al uso... El caso es que la función fue un éxito y nos animó a continuar. Monté un segundo espectáculo, “Electra”, un texto

que nos interesaba mucho. Yo pensaba, a diferencia de la mayoría de los grupos independientes, que preferían una acción política directa, que si un individuo no había hecho la revolución dentro de sí mismo, era muy difícil que la hiciera a nivel colectivo. El tema de "Electra", un personaje que basa su experiencia en la dependencia de un ser superior, me permitió tocar esto (Caballero, 1982: 14).

Por el otro lado, hay que tomar en cuenta como fuente de inspiración los montajes de Living Theatre, que se estrenaron en España en 1967, cuando el colectivo norteamericano presentó su versión brechtiana de *Antígona*, de Sófocles. El grupo mostró su espectáculo con total desnudez escenográfica y estando en contacto directo con el público. Desde el escenario se presenciaba una actitud desafiante y agresiva, que se traducían a la violencia en los gestos y la ausencia de marcas del teatro convencional. Al público español, acostumbrado a teatro más bien brechtiano, le chocó la frenética danza báquica con la que terminaba la obra, las alusiones a la masturbación y el rito de castración, símbolo de la civilización occidental. Todas estas novedades impactaron enormemente tanto a la crítica como al público español. La acogida era entusiástica, pero con algunos sentimientos de desazón. Por otro lado, para el teatro joven era una clara señal de camino a transitar con las pautas que vieron en la función: honradez del espectáculo, economía de medios, tanto en decorados como en luces o vestuario y el aprovechamiento total de la sala. Josep Montanyes lo apunta de esta forma unos años más tarde:

Es interesante observar que el paso del Living Theatre por la Península desencadenó en cierta manera una proliferación de grupos teatrales que se lanzaron a una fácil imitación de la expresividad orgánica de sus actores. Hay que tener en cuenta que los actores de Living que provocan reacciones emotivas en el público, dominaban de tal manera su actividad que pasaba del grito de dolor o de orgasmo al lúcido recitado de los versos de Hölderlin sin solución de continuidad. Es sorprendente como el rigor interpretativo de los actores de Living no dejaba rastro y en cambio solamente impresionaban sus gritos espasmódicos (Montanyes, 1970: 9).

José Carlos Plaza, tomó nota en esta lección ofrecida por el Living Theatre, para montar su *Electra*. El trabajo sobre la obra, como en otras ocasiones consistía en improvisaciones sobre el texto de Sófocles, a partir de las cuales se creaban escenas nacidas de manera espontánea y natural. La representación fue una simbiosis intencional entre el texto y la puesta en escena, creándose una en función de la otra. Esta experiencia, se puede comparar en parte con el montaje de *Cuento para la hora de acostarse*. Como ya se mencionó anteriormente José Carlos Plaza estaba más cercano a la idea más libre que tenía Casali de la improvisación, que de la más contenida de Layton. Durante el proceso de creación los actores se centraban sobre todo en las motivaciones de los personajes, aplicando esencialmente el Método dentro de la lucha psicológica asumida por los actores. El conflicto fundamental se estableció en la línea entre Clitemnestra y Electra, donde la primera intentaba convencer a la protagonista de las razones habidas para matar a Agamenón.

Como en la mayoría de los montajes de textos clásicos, la obra pasa sin problema por la censura.<sup>76</sup> Aunque los censores están conscientes de que no se trata de una escenificación tradicional del texto de Sófocles, no ven problemas en permitir el montaje. Uno de ellos apunta:

Más que de la *Electra* de Sófocles, se trata de un ensayo en torno al tema trágico: hay, ciertamente, pasajes que pertenecen, con mayor o menor fidelidad, a Sófocles; pero hay sugerencias ajenas y tratamiento propio por parte de adaptador. La obra está escrita más como un pretexto dramático para actores que como una revisión del tema. En último término, al no cambiar substancialmente las motivaciones, sino más bien los episodios, no ha reparo alguno en darla por APROBADA.

Otro censor opina igual, sin ver obstáculos para el estreno, subrayando únicamente la necesidad de calificación para mayores de 18 años: «Ningún reparo que oponer a esta adaptación de la famosa obra de Sófocles. En cuanto a la clasificación, pese a tratarse de un tema clásico de sobra conocido, la propia índole del mismo, con su enfrentamiento de padres e hijos, relaciones incestuosas no muy claras entre los hermanos, la hacen inadecuada para un público menos de los 18 años». En suma, la obra se autoriza con para mayores de 18 años, sin ninguna supresión y a reserva de visado del ensayo general.

La obra se estrenó el 25 de octubre de 1968 en el Teatro del Prado, en calle Cervantes 5<sup>77</sup>, y prácticamente en el momento del estreno la mayoría de los actores vinculados al montaje decidió separarse de la escuela. Las razones detalladas de esta separación se explicarán en el apartado de «Ruptura» en el capítulo dedicado al TEI. A pesar de no estar ya juntos, tanto la dirección de la escuela como los actores y el director deciden mostrar el montaje bajo el nombre del TEM, ya que la obra se concibió todavía dentro de la escuela. Sin embargo, más adelante, cuando el TEM deje de existir y el TEI esté en la cima de su éxito, en varias ocasiones José Carlos Plaza incluirá *Electra* en la lista de las primeras producciones del colectivo.

El resultado final, muy bien acogido por el público, se encontró más bien con poco entusiasmo por parte de los críticos. La idea de crear la obra anclada en el Método, añadiendo cierta imitación a las actuaciones del Living Theatre, resultó ser una apuesta peligrosa, con un efecto no de todo logrado. Según Francisco Álvaro, corresponsal en el III Festival de Teatro Nuevo de Valladolid<sup>78</sup>, la representación del TEM fue seguida «sin pestañear y aplaudida largamente al final del espectáculo. Se reiteraron las ovaciones, los “bravos” al director y los intérpretes, y los comentarios fueron favorables». El propio crítico confiesa haberse interesado por la versión del TEM y unirse a los aplausos del público,

---

<sup>76</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/9675, Sección de Cultura 3 (46), del AGA.

<sup>77</sup> Estos datos corresponden a la información del diario *ABC* (25 de octubre de 1968 y 27 de octubre de 1968). En cambio, Muñoz Carabantes (1992: 643) apunta que el estreno tuvo lugar en el Montepío Comercial e Industrial de Madrid.

<sup>78</sup> El montaje de *Electra* se representó en Valladolid entre el 31 de octubre y el 10 de noviembre de 1968.

porque considera «que el entusiasmo de estos muchachos, su audacia y su eficacia, lo merecen» (Álvaro, 1968: 87).

Sin embargo, el resto de la crítica no fue tan favorable para el TEM, calificando la obra, en la mayoría de los casos, como fallida. La falta de profundidad al utilizar los nuevos medios de expresión recién llegados a la Península, se convertirá en uno de los argumentos claves en la crítica de la *Electra* del TEM.

López Sancho empieza su reseña por presentar una definición de las aspiraciones del TEM, que, según el crítico con la obra de *Electra* quieren presentar una escuela actual con tendencia de sustituir a autor por la colaboración en equipo que trabaja con el texto a base de improvisaciones: «El teatro que de tal actitud resulte deber ser una especie de compromiso entre el teatro de autor y la comedia del arte. La adición de una fuerte dosis de mímica y expresión corporal, la introducción de fases de “happening”, tienden a redondear una expresión teatral nueva, no anquilosada, que produzca el hecho dramático de una manera libre, variante, germinal, por decirlo así» (López Sancho, 1968: 81). Según el crítico el TEM pretendió sintetizar varias interpretaciones en una *Electra* humanizada con personajes agitados por impulsos contradictorios al ser conscientes de las dos condiciones que les rodean: el destino y sus vacilaciones de seres humanos:

¿Está Electra poseída por el sacro furor de la venganza o esta pasión no es más que la justificación que necesita su vida y que, una vez consumada, la deja vacía, inerte casi en el arrepentimiento y la nostalgia? ¿Es Orestes el héroe al que un impulso ciego, casi divino, devuelve a su patria para consumir la justicia y la venganza, o un hombre vacilante que presiente su destino, pero teme el acto que inexorablemente va a realizar? Sabrosas contraluces, hondas búsquedas psicológicas con las que el hombre moderno juega sobre las taciturnas y petrificadas máscaras de la tragedia griega. Intentar la empresa de introducir en los héroes de Sófocles tanto aliento humano, tanta dosis de antihelenismo crítico es, por sí solo, admirable y ardua tarea (López Sancho, 1968: 81).

Sin embargo, a pesar de la buena evaluación del planteamiento del TEM, López Sancho, critica todos los demás aspectos del espectáculo. No está satisfecho con la actuación de los actores, que al reducir el lenguaje y centrarse en la expresión corporal, no tienen la misma fuerza de que presenta en este sentido Living Theatre. Tampoco presentan las calidades dramáticas suficientes para llevar a cabo la función, cayendo en «una pobreza de una indigencia absoluta y entristecedora». Nada gustan la dirección y la escenografía calificada de careciente de imaginación. En general, López Sancho ve la obra como «terriblemente insuficiente, tanto a la escala de actor como a escala de conjunto» (López Sancho, 1968: 81). Finalmente resume que esfuerzo del grupo de jóvenes actores, que tiene desnudo y pasión, pero carece de fuerza y seguridad técnica.

Tampoco está de todo contento del resultado final de *Electra* Fernando Herrero. En primer lugar considera que el problema estaba no sólo en el TEM, sino en una tendencia general que se observaba entre los grupos independientes, que aquel noviembre del 1968 actuaron en Valladolid:

[...] Originado por el desfase de la escena española y el conocimiento más o menos directo de las nuevas formas de expresión corporal, teatro de crueldad, provocación, etcétera, se ha hecho notar un polimorfismo estetizante que en la mayoría de los casos no ha tocado más que a las meras manifestaciones exteriores de esas formas nuevas. Es decir, que si en la «Antígona» presentada por el Living Theatre los hallazgos formales de hallaban manifestamente al servicio de una idea, claramente política, y sólo respecto de ella se desarrollaban, las posteriores imitaciones que de los procedimientos del extraordinario grupo de Beck-Malina iban surgiendo sólo se detenían en lo más fácil y adjetivo que, separado de la idea – eje central – carecía de valor. La imitación y «la puesta al día», más libresca que práctica de teorías que antes parecían inaccesibles: Artaud, Grotowsky, Living... han contribuido una vez más a la desorientación general. El peligro de «no estar a la moda» puede ser suficiente motivo para dirigir las actividades de un grupo a una mera experiencia técnica que no se corresponda con un estudio en profundidad de los textos y subtextos para tratar de señalar todo su contenido psicológico, económico, sociopolítico, etc. (Herrero, 1969: 34).

El primer fallo de la realización del TEM que apunta es la falta de la claridad en cuanto a las motivaciones de los personajes y sus implicaciones en la trama. Segundo, Herrero indica que existe una disociación entre las intenciones de los actores y los resultados a la hora de aplicar el Método. De ahí que califique el espectáculo como árido, que no lleva a los espectadores a lograr «el revulsivo catalónico [sic], como podría ocurrir en el Living». Considera que en general la obra funciona bien al nivel experimental, pero sin sobrepasar en ningún momento este nivel. Finalizando da una diagnostica sobre el estado actual del TEM: «Nos parece bien el Teatro laboratorio, pero creemos que para el TEM tienen que abrirse otros caminos, en este espectáculo no hemos observado mejora perceptible respecto de los anteriores montajes, sino más bien un cierto aquilosamiento [sic] técnico derivado de la insuficiencia de los intérpretes, aun cuando el conjunto en sí tenga un nivel de dignidad y de trabajo altamente plausible» (Herrero, 1969: 38).

Sin duda ninguna este punto muerto en el que se encontraba TEM y que observó Herrero, fue unos de los argumentos claves para la ruptura que se dio antes del estreno de *Electra*. El malestar y falta de idea concreta para el futuro de la escuela se hizo más que visible para los que observaban el TEM desde fuera. Varias eran las ideas que daban los profesionales de teatro para solucionar el problema. El propio Herrero creía que ya era hora de que el TEM se uniera al Teatro Español:

Es desalentador comprobar que los mejores actores del TEM siguen, al cabo de ocho años, en la misma situación que antes, sin que dicho grupo se haya conseguido integrar en el Teatro Español, aun siendo coincidente el nombre de su director. Sólo en el montaje de «Numancia» (el mejor realizado en la nueva etapa) se le dio la entrada. Después, nada o casi nada, desperdiándose así una gran oportunidad de «europeizar» la escena española con técnicas nuevas que lógicamente deberían estar al servicio de obras modernas o clásicas revisadas bajo estos conceptos (Herrero, 1969: 34).

Sin embargo, en el momento que Herrero escribe estas palabras, la mayoría de los actores del TEM ya había decidido irse de la escuela y dejar atrás la época de enseñanza.

## 2.5. Final del TEM.

Después de los montajes y las colaboraciones antes mencionadas, el TEM entró en una época de fuerte crisis, que le llevaría a la desaparición de la escuela, en la forma que se conocía hasta 1968.

El TEM llega a la temporada de 1966-1967 con *Proceso por la sombra de un burro* y *Cuento para la hora de acostarse*, montajes de éxito, que introducían el sistema stanislavskiano en los escenarios españoles. Podría parecer que la escuela está en su mejor momento. Los tres estrenos y sus giras, promocionan la escuela en toda España, todos hablan de «nuestro Actor's Studio». Estos cumplidos les halagan sobre todo a los jóvenes actores, que se sienten cada vez más fuertes y preparados para seguir adelante con su carrera teatral. El éxito del *Proceso por la sombra de un burro* les hace creer que pueden hacer aún más y que están abriendo un camino nuevo para el teatro español. Ya en el año 1965, entre los miembros del TEM se empiezan a crear enfrentamientos ideológicos y técnicos. Empieza a crearse un desequilibrio: ¿qué hacer ahora?, ¿seguir estrenado espectáculos o seguir mejorando el taller en la escuela? Empiezan a sonar voces que quieren dejar de estudiar en la escuela y dedicarse más a producir obras. Sin embargo, el entusiasmo de los jóvenes actores, que se veían en este momento con ganas de comerse el mundo, no lo comparten los profesores. Por su parte, empezaron a aparecer preguntas, sobre si el grupo estaba preparado para dedicarse a producir espectáculos, convertirse en una empresa y asumir todo lo que conlleva esta decisión en el tema de la administración y la responsabilidad. William Layton, en 1972, lo comentaba de la siguiente manera:

El éxito de aquel montaje llamó la atención sobre los actores, más formados unos que otros, pero todos trabajando con mucho entusiasmo. Era aquel gran equipo. Y se consiguió un precioso espectáculo. El éxito condujo al TEM a una especie de esquizofrenia: había que producir más. La pregunta inevitable fue: ¿somos una escuela o una empresa? Los actores siempre quieren que se monten obras; es natural. Pero, en mi opinión, no teníamos núcleo suficiente de actores para montar obra tras obra. Por otra parte, dedicarse a producir espectáculos exige la ocupación de buenos administradores y allí nadie quería administrar. Éramos artistas y nadie quería cargar con este papel. Yo era partidario de dedicarnos a formar actores y no a montar espectáculos (Layton, 1972b: 19).

El conflicto se agrava cuando invitados a presentar la obra en otras ciudades españolas, los actores no siempre reciben el permiso de la dirección de la escuela. Y sin éste no se podía representar el espectáculo, ya que era Miguel Narros quien tenía los derechos de la obra. Estos problemas tuvieron su causa en los diferentes intereses que después del éxito de *Proceso por la sombra de un burro*

tuvieron los actores y la escuela. Los directores de la escuela querían seguir con la enseñanza y dentro de este plan no cabía montar una compañía profesional. José Luis Alonso de Santos define esta complicación como problema de crecimiento, que compara a los conflictos entre padres e hijos que finalmente acaban yéndose de la casa familiar.

La situación sin embargo, no estuvo tan clara para todos. Hubo quienes pensaron que una de las razones de la ruptura en el TEM, fue la carga de Narros como director del Teatro Español. Lógicamente al convertirse en director, Miguel Narros, tuvo que dejar de dedicar tanto tiempo a la escuela del TEM, cosa que pudo molestar a algunos. Sin embargo, José Carlos Plaza asegura, que este hecho no desempeñó ninguna función negativa: «Esa es una equivocación que se tiene. El grupo que luego formaría el TEI estaba integrado al primer espectáculo de Miguel en el Español. Esta relación se rompió luego por circunstancias ajenas a él. Pero en el problema entre el TEM y el TEI no contó directamente el hecho de que Narros fuera al Español» (Layton, 1972b: 19).

No obstante, el problema entre los alumnos y Miguel Narros se podía encontrar en otro sitio. Miguel Narros, desde los inicios de la escuela, fue la personalidad fuerte entre los profesores. Fue ya en aquel entonces un artista muy apreciado, considerado un gran director, reconocido por sus trabajos artísticos. Fue él quien tomaba la mayoría de las decisiones en la escuela, tanto de índole administrativa como artística. Fue también él, quien en los inicios de la escuela, dirigía las obras. Por otro lado, estaba José Carlos Plaza, quien vino al TEM como un alumno más, pero muy pronto se convirtió en la joven promesa de la dirección teatral. Lógicamente, Plaza tuvo sus propias ideas para montar las obras, proponía su propio repertorio, quería decidir solo sobre los espectáculos del TEM. Tanto Francisco Vidal, como José Luis Alonso de Santos, ven en este choque de personalidades la mencionada ya situación que corresponde al ámbito familiar, en la que el hijo quiere liberarse de la supervisión del padre.

Además, dentro de este choque de personalidades fuertes, se encontraba también el choque ideológico:

El origen de la división fue ciertamente ideológico. Nosotros teníamos una tendencia mucho menos estatificada que la del TEM, que se había convertido por una serie de personas que intervenían en él, en una fuerza social muy clara y muy poco interesante para nosotros. Entre esas personas, desde luego, no estaba Miguel, que encontró pronto con la posibilidad de hacer algo en el Español, aceptando una serie de limitaciones. Nosotros no vimos otra salida que montar otro tipo de teatro (Layton, 1972b: 19).

En opinión de José Carlos Plaza la escuela se iba aburguesando, convirtiéndose en un reducto «snob» dentro del cual él y otros de los actores no encontraban su sitio, y lo que parece más importante no se identificaban con el desarrollo del TEM. Esta falta de identificación tenía que ver con



el proceso descrito al principio de este capítulo. Los jóvenes actores querían dar un paso adelante, probar una nueva manera de producción y distribución de espectáculos, creando una alternativa seria al mundo comercial del teatro. En este sentido, la escuela, tal como estaba organizada en aquel momento, no poseía la estructura suficiente para llevar a cabo proyectos más ambiciosos políticamente y era incapaz de ampliar su difusión. Estos dos temas se unían a la falta de profesionalidad y a la escasez de medios técnicos.

Aquellos choques no fueron la última escisión, ni la última confrontación por motivos ideológicos, pero fue probablemente la más significativa, porque iba ligada a todo un proceso de ruptura con las formas consideradas caducadas, tanto dentro como fuera del teatro. La gota que colmó el vaso fue el montaje de la obra *Terror y miseria del III Reich* de Bertolt Brecht, que Plaza planteó como el siguiente estreno después de *Electra*. En aquel momento Brecht era uno de los autores adversos al régimen y hasta la época del aperturismo en el año 1974, la mayoría de los dramas del alemán tenía problemas con la censura. José Carlos Plaza era seguramente consciente que escenificar esa obra de Brecht iba a crear problemas con la censura. Aun así el director solicita la autorización dos veces y en las dos ocasiones el montaje es prohibido. Sin embargo, Plaza quiere arriesgar y estrenar la obra, sin permiso de representación por parte de la Junta.

La dirección del TEM, muy consciente del riesgo que el montaje podía suponer, decidió suspender el estreno, a pesar del apoyo por parte del Instituto de Cultura Hispánica. En este momento quedó muy claro que la dirección de la escuela y sus alumnos tenían otras finalidades. La escuela, que quería continuar con la formación de actores como prioridad del TEM, temiendo las repercusiones externas que podría provocar presentar la obra decidió no participar, y algunos de los actores, liderados por José Carlos Plaza querían estrenar la obra independientemente de cualquier experiencia ideológica. El director lo veía muy claro: «El problema principal y concreto de la separación fue *Terror y miseria del III Reich*. Nosotros lo habíamos montado y queríamos estrenarlo, cayera quien cayera. Entonces el TEM no quiso estrenar la obra. Nosotros lo hicimos, en un Colegio Mayor, aunque a las 24 horas fue prohibida por la censura» (Layton, 1972b: 19).

En definitiva, el éxito del *Proceso por la sombra de un burro* y la llamada por José Carlos Plaza «estatificación», unida a la prohibición del estreno de Brecht, perturbaron finalmente un trabajo que funcionaba bien mientras se movió dentro de los límites de una escuela para la formación de actores. En aquel momento nadie de los directivos de la escuela quería asumir las responsabilidades empresariales, sin hablar del miedo a las repercusiones exteriores del trabajo que proponía entre otras personas José Carlos Plaza. Allí es donde los caminos del Teatro Escuela Madrid y su «equipo brillante» se separan y nace un nuevo colectivo llamado Teatro Experimental Independiente.

Según indican todos los documentos disponibles la separación definitiva tiene lugar en el enero de 1969. Sin embargo, no se puede confirmar con exactitud cuando llega el alejamiento decisivo entre el TEM y sus alumnos. Pasados los años, cuando el TEI está ya produciendo sus propios montajes, en varios de los programas de mano se darán fechas diferentes y hasta se clasificarán los espectáculos de la época del TEM, como los propios del TEI. De esta forma por ejemplo, está guardada la información antes de estrenarse *Mambrú se fue a la guerra*, donde los montajes del TEM (*Proceso por la sombra de un burro*, *Farsa llamada danza de la muerte*, *Noche de reyes*, *El hospital de los locos* y *Electra*) están incluidos como montajes del TEI. Además, figuran también *La Numancia* de Miguel Narros y *El último romántico de su tiempo*, obras en las que participaron los actores del TEM y TEI, pero que no eran producciones de ninguno de los colectivos. La misma confusión introduce el programa del *Proceso por la sombra de un burro*, editado con la ocasión de segundo año de vida del Pequeño Teatro. En éste, el TEI constata que el grupo nació en 1965, cuando acabó el TEM e incluye en su historial el montaje de Dürrenmatt de 1965, *La caja de arena* de Albee y *El último romántico de su tiempo*. Se puede intuir que la clasificación de estos montajes en la trayectoria del TEI se debe al hecho de que prácticamente todos de ellos (menos *La caja de arena*) fueron dirigidos por José Carlos Plaza, o como en el caso de *El último romántico de su tiempo*, la parte correspondiente al TEI, estaba bajo su supervisión. A pesar de estas inexactitudes, en la presente tesis se partirá de la fecha de finales de 1968 y principios del 1969, como inicio del Teatro Experimental Independiente.

En cuanto al TEM, la escuela continua su cursó de formación de actores. Sin embargo, con la salida de la mayoría de sus actores se queda muy reducida. Los nuevos adeptos no vienen con la misma fuerza que la generación anterior y la escuela se va poco a poco decayendo. Así, falta de alumnado con igual fuerza y talento que los que participaron en el *Proceso por la sombra de un burro*, no consigue restablecer el antiguo prestigio, y con el tiempo se cierra. William Layton lo describe de la siguiente manera: «[...] En cuanto a la muerte del TEM, fue una muerte muy lenta y, como tal muy triste para mí. Yo he querido mucho al TEM y creo que ha cumplido una función. [...] en su día, la desaparición del TEM me pareció terrible. Yo le doy mucha culpa al éxito de *Proceso a la (sic!) sombra de un burro*» (Layton, 1972b: 19).

Resumiendo, se podría dividir el funcionamiento del TEM en tres periodos: primero, desde la fundación de la escuela en 1960 hasta 1962, fecha de la inauguración del local en la calle Barquillo; segundo, desde 1962 hasta 1965 cuando tuvo lugar el mayor éxito del grupo *Proceso por la sombra de un burro*; tercero, desde 1965 hasta 1969-1970, cuando poco a poco los problemas internos llevan a la disolución de la escuela.

El primer período se caracteriza por la inestabilidad vinculada sobre todo a la falta del local propio y medios para el pleno desarrollo de la escuela. En estos primeros años el TEM empieza a reunir tanto al alumnado, como al profesorado, e inicia sus primeras clases introduciendo el Método entre los actores, ganando poco a poco la notoriedad entre la prensa española. La segunda etapa está ligada directamente al local de la calle Barquillo 32, que el TEM, después de reunir los medios necesarios, convierte en la sede de la escuela. Es allí donde se ensayarán los montajes más importantes del grupo, donde se darán cursos monográficos y encuentros con personalidades de teatro y cine. Es también allí, donde las enseñanzas de Layton tendrán mayor promoción entre jóvenes españoles de la época. Finalmente, la tercera fase, que se podría calificar como un descenso iniciado después del éxito de la obra de Dürrenmatt, hasta la separación y la desaparición de la escuela.

Para evaluar el efecto que causó la escuela en el panorama teatral de aquellos años, basta revisar los artículos que recogen el trabajo del Teatro Estudio de Madrid, en la época de su funcionamiento: «En la base de ese renacer esperanzador del teatro madrileño se encuentran las escuelas de arte dramático, entre las que el Teatro Estudio ocupa primerísimo lugar» («Actualidad teatral», 1965: 28-29), o, «El TEM nos propone una forma distinta y posible de hacer teatro, diferente a las formas inviables y, por otra parte, nada fáciles, del teatro de ruptura» (Rodríguez, 1966: 56), o los halagos de Doménech:

El TEM es una escuela de teatro que ha venido desarrollando en estos últimos años una labor firme y callada, enormemente positiva. En este centro, que dirige María López y Miguel Narros, se han formado unos jóvenes actores de acuerdo con los métodos más modernos y rigurosos. Han aprendido a Stanislavsky, han aprendido a Brecht, se han ejercitado en el aprendizaje disciplinado de las formas expresivas del actor, han hecho gimnasia corporal, y ha hecho gimnasia de espíritu. Proyectados sobre un escenario estos jóvenes actores no puede tener rival en el actor profesional, autodidacta y profundamente deformado por una ruina y una total falta de autocrítica, que presiden –con raras excepciones– nuestras habituales representaciones teatrales. Los actores del TEM, ciertamente, dan una lección de vitalidad y de entusiasmo juvenil. Pero ello, con ser importante en la escena española de nuestros días, sería muy poco si no se tratara de algo más, de mucho más. Estos jóvenes actores son un ejemplo de cómo se forma a un actor contemporáneo, y de cómo esa formación sólo es posible en virtud de un método contemporáneo y de una disciplina. El TEM lo ha entendido y lo ha hecho así (Doménech, 1966: 15).

A los aplausos por el trabajo del TEM, se sumaban también las personalidades de teatro, que de manera activa participaban en la vida de la escuela. Basta nombrar a Alfonso Sastre, que describió la escuela del siguiente modo:

El TEM no es, ni remotamente, algo parecido a lo que antes llamaban un “nido de arte”. Hay que subir, esto sí, su cuestecilla para llegar a él, y está allí encaramado, con algo de buhardilla, de estudios de pintores, de gabinete de antropólogos, de cúpula secreta. El TEM como se ve por lo que hace y también se entrevé en lo que proyecta – es, diríamos, una vocación “actual” y su espacio, alto y reducido, alberga un laboratorio y una escuela: lo uno y lo otro; lo uno con lo otro. Y si no es, de ningún modo, una Academia –de las Academias, líbranos Señor, diríamos, glosando la voz del poeta modernista–, algo se aprende allí; y creo que lo que allí se aprende es, precisamente a estudiar, a investigar en un sector muy concreto y muy preciso: el de las formas de arte teatral que han de corresponder, como gustaba decir a Brecht a la “era científica”.

Ya se sabe que un actor no es magnetizador, un mago, un brujo. Que un teatro no es un campo magnético, una sesión de magia, un arte de brujería, sino, por el contrario, un campo libre, una sesión dialéctica, un arte de la conciencia viva. Ello plantea problemas muy complicados al viejo oficio que ya no puede, de ningún modo, reducir su función a la de ser un “médium”, un hilo conductor entre el autor y sus públicos, sino que, cada vez más, se erige en un sistema de mediación (reflexiva) entre lo uno y lo otro: en una “resistencia”. De este se trata en el TEM y por eso es cuestión, es sus clases y conferencias, tanto de las técnicas como de las concepciones del mundo, de la práctica teatral como de las teorías del teatro, de dicción o de mímica como de humanismo, de espacio dramático como de política, de improvisación escénica como de pautas morales, de...

No, no se trata aquí de reproducir, ni siquiera comentar el programa del TEM, sus ciclos de trabajo, sus experimentos, sus conferencias... Tan sólo por mi parte, se trataba de llamar la atención sobre este caso: allá arriba, al término de la ascética “ascensión” (involuntario símbolo del esfuerzo que la vocación teatral comporta y nos reclama), no hay una sucursal, como otras del viejo gabinete del Doctor Caligari, ni allí se enseña a nadie el arte de sonambulismo. Se parte de saber que un sonámbulo es, por decirlo de algún modo, un asesino potencial y que el teatro es una actividad lúcida o se transforma en una aberración insoportable (Buckley, 1963).

Sin embargo, no todos fueron tan entusiastas con la labor del TEM, y la escuela durante su funcionamiento en muchas ocasiones recibió múltiples críticas. Muchos detractores, entre ellos también profesionales de teatro, acusaban al TEM de haberse encerrado en el Método, y por consiguiente no haber alcanzado nada más fuera de las improvisaciones que tenían una utilidad muy limitada. Así por ejemplo comenta el crítico de ABC, uno de los últimos montajes del TEM, *Noche de reyes*: «El TEM está en una encrucijada, por un lado, un camino lleno de posibilidades, por otra parte no impuestas sino que ellos mismos deberán investigar; por el otro, el callejón sin salida al que han llegado por agotamiento, otros ilustres exponentes de determinados “modos de hacer” como pueden ser el mismo “Actor’s Studio” e incluso, en alguna medida, el T.N.P de París» (Ladra, 1967:55).

Una de las críticas más feroces a la actividad del Teatro Estudio de Madrid la pronunció en 1974 J. M. Rodríguez Méndez:

Salvo los nobles y puros intentos de Schreoder en Barcelona, o de Ángel Carmona, los demás grupos independientes, de los muchos que se mueven en España, eran un verdadero contrapunto a la realidad teatral burguesa. Y esto quedaba debidamente comprobado cuando, una vez incorporados al quehacer teatral tradicional, dichos grupos insistían en los vicios decadentes de ese teatro que aparentemente contradecían. Valgan como ejemplos las mediocres compañías de la Compañía Adrià Gual de Barcelona en el Teatro Romea de dicha ciudad, en la que veíamos la falta de solidez, la endeblez del trabajo dramático, junto con poca coherencia de su programación. Mientras que el Teatro Estudio de Madrid, aparte de programar obras extranjeras, olvidándose de la existencia de posibles dramaturgos nacionales, remedaba pobremente los cuadros profesionales de Estados Unidos. [...]

El Teatro Estudio de Madrid, aparte de su poca y endeble labor, servía también para facilitar partiquinos y racionistas a la rutilante compañía del Teatro Español de Madrid, cuando el fundador de dicha escuela, Miguel Narros, fue designado por el gobierno director del llamado Primer Coliseo Dramático de España (Rodríguez Méndez, 1974: 180-181).

Tomando en cuenta estas opiniones y analizando objetivamente desde la perspectiva actual el trabajo del TEM, hay que reconocer que a pesar de los resultados antes mencionados, la escuela no llegó a lograr los propósitos que querían alcanzar en el terreno de la enseñanza. Aunque todos los montajes del TEM de alguna forma se inscribieron en la historia del teatro español, solamente *Proceso*

*por la sombra de un burro* alcanzó un verdadero éxito tanto entre la crítica como entre el público, y supuso un cambio en la óptica de entender el trabajo del actor sobre el escenario. Visto el tema así, cuatro representaciones en diez años (descontando la *Historia del zoo* y *La caja de arena* como espectáculos de sesión única), dentro de los cuales sólo una supuso una verdadera ruptura en la trayectoria teatral española, parece un panorama un poco escaso, dado sobre todo el entusiasmo y los objetivos iniciales del TEM.

No cabe duda que el elemento determinante durante casi toda la década de los sesenta (y no sólo de los sesenta) fuera la censura, pero también hay que subrayar que la censura oficial no constituía la única circunstancia que operaba en contra del acceso del TEM a los logros de la vanguardia europea. Más aun tomando en cuenta, el apoyo oficial del que se aprovechaba durante su actividad la escuela. Su mayor problema se encontraba en otro sitio. Sin un sólido programa pedagógico, estrenos de obras no siempre bien elegidas y no siempre bien ajustadas al Método, hoy en día, la escuela puede ser vista más bien como un esfuerzo, más que una plena realización del cambio en la enseñanza e interpretación actoral.

### 3. TEATRO EXPERIMENTAL INDEPENDIENTE (1969 – 1971).

Si en el año de la fundación del TEM las nuevas corrientes de la vanguardia teatral todavía no habían llegado al teatro español, después de ocho años de su funcionamiento los escenarios españoles cambiaron significativamente y la diferencia en el desarrollo teatral entre 1960 y los principios del 1969, es notable. Durante esta década los españoles observaron el desarrollo de nuevas vías de creación teatral, y sobre todo, la intensificación del interés por la formación del actor en Europa y Estados Unidos, y también tomaron parte en el movimiento de renovación de la interpretación teatral. Como ya se indicó en el capítulo anterior, en este sentido la fecha de 1965 se presenta como crucial para la atención hacia la enseñanza del actor. A partir de este año la condición del actor contemporáneo constituía un punto central de discusión en la mayoría de los congresos (Conversaciones Nacionales de Teatro en Córdoba, coloquios en el Teatro Beatriz, II Jornadas de Teatro de Vigo). El tema resultó ser tan significativo que a partir del año siguiente empezó a acentuarse de manera cada vez más intensa la división en cuanto a la innovación en las técnicas interpretativas entre el teatro más joven y el teatro más tradicional. El sector más joven, comprometido con la renovación de la formación y los métodos de interpretación comenzaba a imponer un nuevo concepto de teatro profesional buscando nuevos terrenos y saliendo fuera de los circuitos minoritarios. Aunque algunos entornos más tradicionales seguían rechazando las innovaciones teatrales propuestas por las nuevas generaciones, la Vanguardia empezaba a tomar cada vez más fuerza y presencia. Conforme se acercaban los años setenta las distancias entre el teatro no profesional y el profesional empezaron a disminuir y un nuevo compromiso ético empezaba a tomar los escenarios españoles.

Al mismo tiempo, por todo el mundo empezó a intensificarse el rechazo al teatro realista que implicaba la búsqueda de un nuevo modo de expresión. En los escenarios aparecían nuevos códigos de expresión artística, ya sean inventados a través de los movimientos formalistas que tendían a la deformación radical o la abstracción, ya sea recurriendo a formas primitivas de expresión social como los ritos religiosos, las ceremonias sociales o ciertos tipos de cantes y bailes, en ocasiones tomados de culturas extrañas al mundo occidental. Como indica Christopher Innes (1995: 25), el drama vanguardista comenzó a compartir el objetivo terapéutico e incluso casi místico con las formas rituales. Las formas de estas representaciones variaban según los creadores: «[...] el “exorcismo” de Artaud, que pretendía a la vez liberar de los frenos de la civilización, restaura la relación natural con el universo espiritual y purgar de toda violencia el público [...]; o en los proyectos parateatrales de Grotowski y la psicoterapia política del Living Theatre, en que se combinan estos dos enfoques» (Innes, 1995: 25).

Estas nuevas propuestas tenían su raíz en un rechazo total de lo que significaba la civilización contemporánea y las estructuras sociales existentes, y por consiguiente rechazo de los modos convencionales de acción política. Dentro de esta contestación precisamente la política determinó el atractivo del irracionalismo que exploraba los estados oníricos, además de volver a las formas dramáticas primitivas de los ritos, retomando de un nuevo modo la experiencia religiosa y el misticismo oriental. Según Innes, este vínculo entre la política y «el hincapié –aparentemente apolítico– en el subconsciente o en la mitología, no puede verse en ninguna parte con mayor claridad que en el Living Theatre, con su abierta insistencia en el anarquismo» (Innes, 1995: 204).

No es de extrañar pues, que cuando en 1967, el Living Theatre llega a Barcelona, Sevilla, Valladolid, Bilbao y San Sebastián, tenga una repercusión significativa entre los jóvenes del teatro español. La visita tiene eco sobre todo en la prensa especializada que cada vez con más frecuencia hace referencia a nuevos fenómenos teatrales. A partir de esta fecha se publican textos y comentarios sobre las figuras más importantes de la vanguardia teatral en el mundo. De esta forma, en el número 91 de *Primer Acto* (1967) se publica un estudio de Renzo Casali, titulado «Antonin Artaud, Living Theatre y neo-capitalismo». En este mismo número se divulgaba un texto del grupo estadounidense, en el que se referían a la influencia de Artaud en su teatro. Seguidamente en enero de 1968 *Primer Acto* (núm. 92) publicó una antología de textos de Artaud. En abril de ese mismo año, la revista publicaba una selección de textos de Jerzy Grotowski proporcionados por el Centro Dramático 1 de Madrid, entre los cuales se encontraban fragmento del famoso *Hacia el teatro pobre* y un amplio ensayo sobre la realización del *Príncipe Constante* por el director polaco. En 1969 salió también un texto sobre el grupo Bread and Puppet titulado «Vietnam: teoría y teatro» (*Primer Acto* núm. 109).

La llegada por medio de estos canales de noticias sobre un nuevo paradigma teatral supuso la amplificación y fijación de un concepto diferente de creación, que iba a dejar repercusiones en la escena española y convertirla en una estructura más abierta y dinámica. El nuevo movimiento aspiraba a que el escenario dejara de ser únicamente un lugar de expresión artística y deseaba convertirlo en un acto de rebeldía política y social, a través de la convivencia que instituía como valor primario la identidad de individuo a través de la colectividad. En este sentido, el grupo estadounidense Living Theatre representaba un modelo a seguir, que pronto se convirtió en uno de los paradigmas del teatro de la vanguardia.

No hay que olvidar que por estas mismas fechas empieza a anunciarse el malestar que provocará muy pronto el «Mayo Francés». Antes y después del mayo de 1968, el movimiento de protesta se extendió de modo espontáneo por todas partes. El movimiento de la Universidad de Berkeley, en 1964-65, contra la guerra del Vietnam y los disturbios en Ámsterdam, en 1966, abrieron el

camino. Berlín, Atenas o Milán fueron focos de agitación estudiantil antes del mayo del 68. Después de París, Río, Tokio, México y también Madrid. La sensación de malestar difuso invadió a la sociedad en su gran mayoría.

Junto con estas ideas nuevas y como consecuencia directa de ellas, aparece también el rechazo a cualquier tipo de jerarquización impuesta desde instancias superiores. Los jóvenes empiezan a renunciar a los valores que la cultura moderna mantenía, se rebelan en contra de las formas artísticas heredadas de la tradición más inmediata. En consecuencia, reaccionan creando signos de expresión que rechazaban la mimesis ilusionista de la realidad, reivindicando al mismo tiempo ascetismo formal. Una amplia capa de jóvenes creadores de los años 1960 empezó a anunciar una consideración del fenómeno escénico que superaba los límites de la creación artística para acercarse a enfoques sociales, existenciales y éticos. De esta manera, se creó un concepto del teatro como un modo de vida, una respuesta vital ante la realidad social, y no como un puro acto de creación. Las reuniones entre gente interesada en hacer teatro, se convertirían en experiencias vitales, hasta místicas, reafirmando el sentido social del grupo.

Estas ideas nuevas dan como fruto el nacimiento del movimiento del Teatro Independiente, surgido como evolución de los grupos universitarios y de teatros de cámara y ensayo. Tal como indica Cornago Bernal (2005: 136), la especificidad y la diferencia de la nueva corriente en comparación con los anteriores movimientos residen en el desarrollo constante de una poética rigurosamente escénica, que, aunque ligada a un compromiso social e ideológico, estaba ya lejos de actitudes culturalistas y eclécticas que presentaban los anteriores grupos. El nuevo movimiento adoptaba una firme decisión de un nuevo tipo de independencia y profesionalización, sin acercarse a los modos del teatro profesional al uso. En esta búsqueda de un nuevo sistema de producción y distribución algunas de las formaciones que llevaban existiendo desde finales de la década de 1950 y principios de 1960, como Dido Pequeño Teatro o Gil Vicente, no supieron superar sus propias limitaciones y estaban condenadas a desaparecer. Esta crisis, que afectó a varios grupos y entre ellos también al Teatro Estudio de Madrid, se explica sobre todo como consecuencia de insuficiencias en los canales de distribución, deficiencia en la preparación técnica y consagración no profesional. Conscientes de estas carencias, los nuevos grupos persiguieron superar las limitaciones impuestas al teatro de cámara y decidieron divulgar y consolidar un sistema teatral en función de la creación colectiva, como la fórmula posiblemente más eficaz para una nueva concepción de la creación escénica.

Estas variaciones en el modelo tanto de creación como gestión teatral tienen su origen también en el cambio político y administrativo que se da en España. Tal como indica Fernández Insuela (1975: 303-322), los años comprendidos entre 1966 y 1969 constituyen un importante período en la historia



del teatro no comercial, que abarca la etapa entre la constitución de la Ley de Prensa e Imprenta y la caída del ministro Fraga. Insuela cita como caracteres de esta etapa los hechos, recogidos en *Pipirijaina* (Búfalo, 1974: 1-2), que influyeron de manera directa en la fundación de varios colectivos nacidos en este período: más posibilidades de una estabilización económica, creación de circuitos de representación al margen del teatro comercial, búsqueda de un mayor contacto con la realidad social española unido a una mayor formación de los componentes de los grupos y finalmente un apoyo mayor por parte de la burguesía liberal. Estas características vienen reflejadas también en la opinión de Moisés Pérez Coterillo:

Es evidente que la historia del teatro independiente puede escribirse sobre una precisa escala cronológica de nuestra historia última y que las relaciones existentes entre las condiciones de vida establecidas por cada etapa de la Administración y el desarrollo real de la actividad de los grupos es innegable. No es casual que en 1968 se registre la fecha de fundación de buen número de grupos y que en las mismas fechas los montajes realizados alcancen mayor número y difusión [...] (Pérez Coterillo, 1974: 22-23).

### **3.1. Fundación del TEI.**

El nacimiento del Teatro Experimental Independiente es, sin duda, consecuencia de esta tendencia de un nuevo impulso canalizado por medio del movimiento independiente, para transformar el panorama teatral en España. Tanto la escuela TEM como la comparada ya en este trabajo EADAG, se vieron obligadas a dejar el terreno de renovación a nuevas formaciones surgidas en el seno de la propias escuelas. Si al principio de los años sesenta las escuelas surgieron para defender el carácter del foro social de teatro dentro de una renovación no sólo estética, sino también política y cultural, a finales de la década los grupos independientes querían dar un paso más hacia el rechazo radical de los antiguos signos escénicos y búsqueda de un proceso más dinámico y abierto. Ante este avance las escuelas tenían dos opciones: modernizarse para seguir la nueva corriente o terminar la actividad. En el ámbito catalán, la EADAG decide formar una compañía profesional del mismo nombre, de la cual muchos de los actores deciden comenzar su propia carrera. Finalmente la escuela cierra en 1978. El TEM, como ya se puntualizó, en cambio, al no ver posibilidades de profesionalización, cierra sus puertas unos nueve años antes. En este sentido, el Teatro Experimental Independiente, que se puede considerar en cierto modo como «hijo profesional» del TEM, desde sus inicios se inscribe en esta ruptura con las antiguas agrupaciones para emprender un camino hacia un nuevo teatro profesional.

José Carlos Plaza, convertido en líder de la separación, quería que la nueva compañía empezara desde cero, por su propia cuenta y sin depender ni de la escuela, ni del Teatro Español. Los actores formados en el TEM, que empezaron como alumnos que creaban una alternativa a la

enseñanza oficial impartida en la Real Escuela de Arte Dramático, querían ahora abrirse hueco en el espacio antes limitado al teatro comercial. Los que se unieron a Plaza fueron en su mayoría intérpretes que actuaban en el *Proceso por la sombra de un burro*. Sin embargo, no todos estaban convencidos desde el inicio de seguir a José Carlos Plaza e intentaron realizar también ideas propias. De esta forma nacieron varios de los grupos que en un futuro serán importantes compañías dentro del movimiento independiente.<sup>79</sup> La búsqueda de un nuevo modo de expresión y por consiguiente, una nueva manera de creación escénica, llevaba a los actores a experimentar con varios grupos y fundar varios colectivos. Por esa razón, resulta difícil enumerar a todos los actores que acompañaron a José Carlos Plaza en la primera etapa del TEI. Valga el ejemplo de Los Goliardos, un colectivo, según enumera Alba Peinado (2000: 265-287), por el cual en los años 1964-1974 pasaron 221 personas. Por el otro lado, el anonimato de colectividad que se defendía a la hora de los estrenos imposibilita hoy en día la identificación de todos los actores de muchos de los espectáculos. Plaza enumera como «el verdadero grupo» que estuvo desde el año 1970 hasta 1977 a Begoña Valle, José María Muñoz, Francisco Vidal y José Pedro Carrión.

Constituido el Teatro Experimental Independiente<sup>80</sup>, como otras formaciones el grupo busca la apertura de un espacio propio. Sin embargo, por falta de suficientes medios económicos, decide instalarse en el Colegio Mayor San Juan Evangelista.<sup>81</sup> El grupo llega a un acuerdo con el director que les permitió ensayar regularmente a cambio de que fueran encargados del Corral de Comedias, que llevaba las actividades teatrales. A principios de 1969, en la sección dedicada al TI en el *Primer Acto*, redactada por los Goliardos se anuncia la fundación del TEI:

---

<sup>79</sup> Un buen ejemplo de este proceso es el nacimiento de Tábano, liderado por Juan Margallo, en el que colaboraba también José Luis Alonso de Santos. El dramaturgo es un ejemplo de la búsqueda que realizaron los jóvenes actores, para encontrar su modo de expresión artística, después de abandonar la escuela. José Luis Alonso de Santos, como otros actores deja el TEM y ensaya la obra de Brecht junto con el recién fundado TEI, pero no actúa en el estreno y su nombre aparece únicamente como responsable de iluminación y vestuario. La razón es precisamente porque empieza a colaborar en el grupo Tábano, que acaba de fundar el antiguo alumno del TEM Juan Margallo. Junto a Alonso de Santos, del equipo del TEM está allí también Enriqueta Carballeira, que pronto volverá a unirse con José Carlos Plaza, para participar en los montajes más sonados del TEI y convertirse en una de las mejores actrices del colectivo. Alonso de Santos divide el tiempo entre la actividad con el Tábano y el trabajo con el TEI. Actúa con ellos en la intervención que hacen en la zarzuela *El último romántico de su tiempo* y empieza a preparar el psicodrama *La sesión*. Al mismo tiempo acude a los ensayos y participa en la creación del guión de la *Castañuela 70* que quiere estrenar el Tábano. Al tener que escoger entre uno de los dos estrenos, decide actuar con el TEI en *La sesión*. Después de la aventura escénica con el psicodrama el dramaturgo se separa de manera amistosa y funda su propio grupo llamado Teatro Libre.

<sup>80</sup> Según José Carlos Plaza la palabra «independiente» se utilizó en un principio para marcar la ruptura con el TEM, luego la misma palabra ha servido para clasificar a todo el movimiento (Layton, 1972b: 19). Sin embargo, tal y como indica Ciurans (2003: 14) en España la palabra empieza a utilizarse a principio de los años 1960. Una de las primeras publicaciones es la de Ricard Salvat quien utiliza la palabra independiente como sinónimo de la renovación y experimentación (Salvat, 1963). La denominación tiene su origen en Argentina, a principio de la década de los años 30, donde nace el Teatro del Pueblo, considerado el primer teatro independiente. Es importante señalar también que en el caso de Cataluña la denominación independiente, conllevará también la recuperación de un teatro en lengua catalana.

<sup>81</sup> Como comenta José Carlos Plaza «que por entonces estaba completamente muerto, con una sala teatral fabulosa» (Layton, 1972b: 19).

Un nuevo conjunto se ha formado a partir del TEM: es el TEI (Teatro Experimental Independiente). Ya está en marcha. Tras su presentación con «La vida privada en la época de los señores», sobre los textos de Bertold Brecht, en el CMU San Juan Evangelista, prepara actualmente «La ópera de perra gorda», de Bertold Brecht. En su programa aparecía una nota aclaratoria que transcribimos: El TEI, antes grupo TEM, debido a una diferencia de «fines» con la escuela del mismo nombre, ha debido adoptar esta denominación, haciendo constar que sus componentes son los mismos que han realizado toda la labor escénica que durante años anteriores ha venido ofreciéndose con el nombre TEM (Goliardos, 1969b: 69).

El 15 de enero de 1969 José Carlos Plaza presenta al Director General de Cultura Popular y Espectáculos de Madrid la petición de registro<sup>82</sup> del grupo en el Registro Nacional de Teatros de Cámara y Ensayo y Agrupaciones Escénicas no profesionales, de acuerdo con el artículo 7 de la Orden Ministerial del 30 de mayo de 1962.<sup>83</sup> En la solicitud figuran como Junta Directiva de la entidad: José Carlos Plaza (presidente), Gonzalo Tegel Roche (secretario), Julio Morales Merino (producción), Trinidad Rugero Sáenz (tesorería), Miguel Ángel Galindo Ayones (relaciones públicas). Todos los miembros de la Junta habían terminado los estudios en el TEM. Plaza enumera también 21 miembros cooperativistas, en su mayoría actores del TEI (José Carlos Plaza Galán, Gonzalo Tegel Roche, Julio Morales Merino, Juan Antonio Díaz, Joaquín Rodríguez Pueyo, José Luis Renovales, Miguel Ángel Galindo Ayones, Petra Martínez Marañón, Alberto Blasco, María José Cuevas, Juan Antonio Martínez, Joaquín García, Trinidad Rugero Sáenz, Oleg Vysokolán, Pilar López Rivas, Francisco Barrachina, Concepción Olmos, Concepción Gómez Conde, Ofelia Angélica, Marciano Buendía) y 26 socios de honor, entre los cuales figuran Arturo Rigel (autor teatral), María José Alfonso (actriz), Francisco Molero (productor), Guillermo Martín (actor), Maruchi Fresno (actriz), María del Puy (actriz), María Elena Flores (actriz), Antonio Porlier (Marqués de Bejamar), Federico Bernaldo de Quiros (Marques de Arguelles), Gabriel Garrote (abogado), Eduardo Plaza Rodríguez (Presidente de los Sastres de España), Daniel del Peso Díaz (ingeniero de montes), Luis María Maza Fernández (médico), José Luis Alonso (director teatral), Álvaro Guadaño (director teatral) Pascual Cervera (director de cine), Juan Cobos (guionista y director de cine), Eugenio García Toledano (realizador de TVE), Juan Guerrero Zamora (realizador de TVE), Gonzalo Suarez (novelista y director de cine), Javier Alonso (director de cine e ingeniero industrial), Rafael Bermejo (economista e ingeniero industrial), Carlos Blanco (economista), Paulino

---

<sup>82</sup> El expediente de la inscripción se encuentra en el AGA en el Registro Nacional de Teatros de Cámara y Ensayo y Agrupaciones Escénicas no profesionales, caja del año 1969.

<sup>83</sup> Orden de 30 de mayo de 1962 por la que se establecen nuevas normas de protección y estímulo para los Teatros de Cámara o Ensayo y Agrupaciones Escénicas de carácter profesional. Boletín Oficial de Estado del día 22 de junio de 1962, núm. 148. La Orden autoriza un fondo de subvención para Teatros de Cámara y Ensayo (para el año 1962 la cantidad se fija en 450.000 pesetas, de los cuales 300.000 pesetas podrían ser otorgadas a Teatros de Cámara y Ensayo, y 150.000 a las Agrupaciones Escénicas no profesionales). Para optar a la ayuda prevista los grupos tenían que inscribirse en el Registro Nacional instituido bajo la dependencia del Director general de Cinematografía y Teatro, por la Orden de este Departamento de 25 de mayo de 1955. La inscripción constaba de cumplimentación de los siguientes datos: Junta directiva o de gobierno; Miembros que se integran en la misma; Domicilio social de la entidad; Estatus o Reglamento que la delimitan funcionalmente, en el que hay que especificar sus fines, medios de subsistencia, clases y número de socios, derechos y deberes de los mismo, gobierno de la entidad, función asignada a los elementos integrantes de su Junta directiva, funcionamiento de ésta, condiciones de ingreso.

Perrera Feu (abogado), Alberto Fernández Galar (Gobernador Civil de Canarias), Carlos Suarez (fotógrafo). El domicilio social del grupo se establece en la casa de José Carlos Plaza, en la calle Caballero de Gracia. En los estatutos adjuntos Plaza presenta los fines y la estructura de la compañía:

Artículo 1.- El TEI se constituye como sociedad teatral, con el fin primordial de hacer teatro.

Artículo 2.- Se incorporarán las técnicas avanzadas y actuales de teatro, tratando de adaptarlas con una visión histórica y social.

Artículo 3.- Su actividad se extenderá a los sectores de público que, por una u otra razón, no tiene acceso al fenómeno teatral.

Artículo 4.- La constitución como compañía teatral profesional, a corto plazo, es el fin que perseguimos, para así poder llevar a efecto lo señalado en el artículo 3.

Artículo 5.- Se promocionará y fomentará cualquier actividad teatral, premios, publicaciones, traducciones, festivales etc., que estén de acuerdo con este reglamento, con las características que en su día se definan.

Artículo 6.- Se mantendrá contacto con otros grupos teatrales, nacionales y extranjeros que, por sus características se propongan fines similares.

Como se puede apreciar, los objetivos descritos en la solicitud no conllevan propuestas novedosas o llamativas ni marcan nuevas tendencias para el progreso del teatro en España. No se puede encontrar ninguna declaración arriesgada o comprometida, ninguna crítica del estado de la cuestión, ni ideas para vencer de los obstáculos que tienen que superar las jóvenes formaciones. A diferencia de Los Goliardos, que en 1964 se registran oficialmente y proponen un reglamento fijado en la superación del teatro universitario con una línea bien marcada de acciones, el TEI no se arriesga a proponer nuevas soluciones. Únicamente incluyen su la frase de incorporar «las técnicas avanzadas y actuales de teatro», como única dirección de la actividad. ¿De dónde viene esta falta de compromiso por parte del colectivo? Cabe sospechar que estos artículos fueron concebidos para dar un paso administrativo más y no como un programa de objetivos que pueda servir como base para el desarrollo artístico de la compañía.<sup>84</sup>

El proyecto de la cooperativa del TEI, expuesto en la documentación el TEI, propone tres órganos fundamentales: Junta Directiva, Junta Cooperativa y Junta General, además con miembros honorarios, cooperativistas y de número. Los miembros cooperativistas, máximo 25, serían aquellos que por su aportación monetaria o de trabajo, ayudarían a la subsistencia de la entidad. Su participación estaría especificada mediante contrato entre dicho miembro y la entidad (artículo 10). En cambio, los miembros honorarios, cuyo número no tendrá límite, podrían ser todos aquellos que por su

---

<sup>84</sup> Esta teoría la confirma el hecho de que, según los datos que aporta Marga Piñero (2005: 74) en su libro sobre José Luis Alonso de Santos, el Teatro Libre de la Universidad Complutense de Madrid solicita el 14 de abril de 1971 el registro con exactamente los mismos fines en los estatutos de la compañía. Esta coincidencia puede tener su fuente en la amistad que los miembros del TEI entablaron con los componentes del Teatro Libre, que en su gran parte también procedían del TEM y que en el momento de creación del nuevo colectivo ayudaron a sus viejos compañeros. Además, entre los socios de honor de esta nueva entidad figuran en primer lugar William Layton, José Carlos Plaza y Pedro Carvajal, que pronto se convertirá en el encargado de la administración del TEI. En cuanto a la declaración de objetivos del TEI que pudiera dar una idea de base para sus acciones futuras habrá que esperar hasta la apertura del local de Pequeño Magallanes, cuando publicarán el programa del recién abierto café-teatro.

labor desinteresada hacia la entidad sean apreciados por la Junta Directiva y Cooperativa (artículo 9). A los miembros de número se definía como aquellos que participaban en el desenvolvimiento de la entidad con carácter temporal, con la participación especificada mediante contrato (artículo 11). Su número no podrá exceder de 30 (artículo 16). Se designan también dos tipos de socios: espectadores y protectores. Los primeros sería aquellos que pagando las cuotas establecidas puedan asistir a las representaciones de la entidad (artículo 13). El reglamento no especifica la función de los socios protectores, únicamente detalla que al igual que en el caso de los socios espectadores no habrá un número fijo en su designación (artículo 16 y 17). Todos los miembros mencionados tendrán derecho de asistir a las Asambleas Generales de la entidad. Los miembros cooperativistas tendrán derecho a voz y voto en la Asambleas Generales y en cambio, los miembros honorarios sólo tendrán derecho a voz. Los miembros cooperativistas serán además encargados de elegir la Junta Directiva (artículo 22).

Según el reglamento, la entidad subsistiría a base del capital inicial aportado por los socios fundadores (artículo 29), más la cuota fija aportada por los socios espectadores y cuota voluntaria por parte de los socios protectores (artículos 30 y 31). Los demás beneficios se obtendrán por la actuaciones en locales no comerciales y comerciales, subvenciones y premios (artículos 33, 34 y 35).

Un punto importante lo constituyen los artículos 40 y 41 que implican una participación de los miembros cooperativistas y de número en las actividades profesionales de la entidad por encima de otras actividades que los miembros podrían desarrollar fuera de la entidad. Asimismo, los miembros cooperativistas asumirán la parte proporcional de los riesgos económicos que afecten a la entidad. La función rectora se encuentra en las manos de la Junta Directiva que se compone de cinco miembros cooperativistas (artículo 46), que se reunirán con carácter ordinario todos los sábados. Estos miembros serán a su vez titulares de cuatro departamentos: Secretaría, Producción, Relaciones Públicas, Tesorería, coordinados por el Presidente (artículo 60). La Junta Cooperativa, compuesta por todos los miembros cooperativistas, será encargada de designar la parte que deberá incrementar los fondos de la cooperativa y la parte que debe ser repartida entre los cooperativistas (artículo 50) y se reunirá el día 27 de cada mes. En cambio, la Asamblea General se reunirá el último día de cada mes (artículo 56).

La solicitud del grupo pasa por los trámites reglamentarios, entre ellos por la Jefatura Superior de la Policía, que realizó una información sobre las personas que constituían la entidad y constató falta de antecedentes desfavorables. Aun así, por ser estudiantes, la casi totalidad de los dirigentes del grupo, se aconsejó prestar un especial atención a las actividades del mismo, por si se produjeran desviaciones de carácter político. Finalmente con la fecha del 16 de abril de 1969 el TEI queda inscrito en el Registro Nacional de Teatros de Cámara y Ensayo y Agrupaciones Escénicas no profesionales.

Es difícil evaluar hasta qué punto este reglamento se convierte en documento que de verdad organiza y estructura la dinámica interna del grupo. No hay fuentes que demuestren que los artículos creados a fin de registrarse, sean luego respetados y realizados por la compañía. A pesar de eso, conviene subrayar que el sistema introducido por el TEI, que de igual modo fue aceptado por muchos de los colectivos<sup>85</sup>, fue una de las grandes respuestas a un teatro dominado por el sentido mercantilista, encerrado en un monopolio de empresarios comerciales y reprimido por la Administración que controlaba y censuraba todas las representaciones. La modalidad de autogestión en cooperativa, donde el empresario y el asalariado eran la misma persona, insertó una nueva forma de producción teatral, más democrática, que intentaba evitar jerarquización y estrellato. A su vez fue una denuncia de la política del Gobierno, que demostraba que otra forma de organización es posible.

### 3.2. Producciones del TEI.

La nueva compañía empieza su actividad continuando las representaciones de *Electra*, espectáculo montado todavía bajo las siglas del TEM. Después, durante varios meses acuden al Hospital de Ciempozuleos para ayudar a doctor Pablo Población en las sesiones de psicoterapia. Esta experiencia se convertirá en uno de los estrenos más sonados del TEI, el montaje *La sesión*, que aunque tendrá su estreno en septiembre 1969, la fecha decisiva la marcará el junio de 1970, cuando la obra pasará al Teatro Marquina. Entre octubre de 1969 y enero de 1970, el grupo monta dos obras del dramaturgo irlandés J.M. Synge: *La sombra del valle* y *La boda de hojalatero*, ambas estrenadas en el Colegio Mayor San Juan Evangelista.

En 10 octubre de 1970 los componentes del TEI intervienen en la zarzuela *El último romántico de su tiempo*, bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig, en la adaptación de Enrique Llovet. Al segundo día de la puesta en escena de la obra hubo que detener la representación durante cinco minutos, en medio de un escándalo provocado por uno de los espectadores. Al día siguiente, con el cartel de «no hay billetes» en las taquillas, con la sala llena, volvió a repetirse el incidente. La crítica acogió la obra con bastante escepticismo preguntándose por los límites de la modernización en un género tan tradicional como zarzuela. En cambio, la colaboración del TEI fue recibida muy bien, se valoró de manera positiva el profesionalismo de los actores, su alegría y energía en la realización de una especie de happening dentro de la pieza.

---

<sup>85</sup> Véase el Reglamento de los Goliardos en Alba (2005), que guarda muchas similitudes con los artículos presentados por el TEI.

La participación de los actores del TEI en este montaje, tenía como objetivo principal subir su estatus económico. La intervención en la zarzuela, bien remunerada, consolidó el grupo y dio la posibilidad de ir pensando en un local propio, que tanto necesitaba el colectivo. Para este fin fue crucial el montaje de *La sesión*. Este espectáculo fue un punto decisivo en la futura trayectoria del TEI por varias razones. En primer lugar, el montaje se convirtió en el primer gran éxito de la compañía, situando al TEI en la primera línea del movimiento independiente y desvinculando definitivamente al colectivo de su pasado con el TEM. Segundo, las representaciones de *La sesión* mejoraron la situación económica de la compañía, hasta tal punto que en 1971 abrirían su propio local. Después de las representaciones de la zarzuela el TEI se dedica en exclusiva a presentar *La sesión* durante siete meses, sin montar nada nuevo. Se mostraba no sólo en los teatros de toda España, sino también en casas de varias personas de alta sociedad española, que retribuían las actuaciones del TEI. En tercer lugar, *La sesión* llevó al TEI a participar en el Festival Cero de San Sebastián, considerado por José Monleón el gran punto de inflexión del Teatro Independiente en España. La participación del TEI significaba para el recién nacido colectivo estar dentro de un nuevo movimiento que empezaba a tomar fuerza dentro de la escena española. Aunque el propio hecho fue muy importante, la intervención del grupo no pudo realizarse y el certamen no llegó a cumplir todas las expectativas.

El I Festival Internacional de Teatro Independiente, que pronto se denominará Festival Cero, por no pasar de su primera convocatoria, es creado por el Centro de Atracción y Turismo a imagen del que se celebraba en Nancy. Establecida como objetivo la orientación hacia teatro independiente, se confía a los Goliardos la Secretaría Técnica y se elige un jurado compuesto por Enrique Llovet, José Monleón, Ángel Fernández Santos, José Sanchis Sinisterra, Joaquín M. Bjorkman, Federico Roda y Ángel Facio, para entregar un premio al grupo que estime oportuno. A pesar de las buenas intenciones, pronto empiezan surgir problemas de naturaleza económica y también política. Algunas subvenciones oficiales son retiradas y no se llega a conseguir un estatuto especial de parte de la Junta de Censura para todos los espectáculos. Aun así, el festival arranca el día 4 de mayo de 1970, compuesto por las representaciones y coloquios alrededor del movimiento del teatro independiente. Entre varios de los invitados al festival figuraban: el TEU de Murcia, Teatro de Bolsillo del Gran Kursaal, Grupo de Teatro Orain, Escola Dramática Adrià Gual, Esperpento, Els Joglars, Teatro de Cámara de Zaragoza, Teatro Estudio Lebrijano, El Bululú. La participación internacional corría a cargo del Roy Hart Theatre, Centro Universitario Teatrale de Bari y el Grupo Cenico de la Facultad de Derecho de Lisboa. El TEI intervenía, el día 8 de mayo, con un coloquio titulado «La formación del actor en el Teatro Independiente» y teniendo planificada, un día antes de la clausura, el día 9 de mayo la actuación con *La sesión*.

Sin embargo, el mismo día llega de Madrid un delegado que exige, además de la censura previa de los textos, realización de ensayo general de los espectáculos. Esa exigencia se refería a tres obras: *Farsas contemporáneas* del Martínez Ballesteros y *Kux, my lord* de Muñoz Pujol, a cargo de la Compañía Adrià Gual y *Los mendigos* de José Rubial. Al parecer, las obras presentadas a la censura previa con retraso, no obtuvieron permisos necesarios para poder actuar en San Sebastián. Aunque el delegado aprobó todos los títulos programados, desde Madrid llegaron las noticias de que la obra *Kux, my lord* se veía obligada a presentar su versión castellana del texto, se retiró el volumen de la colección Alfil que comprendía *Los mendigos* y las *Farsas contemporáneas*, a pesar de haberse presentado en anteriores ocasiones, tenían prohibido uno de sus actos. Ante estos hechos varios de los participantes del festival decidieron convocar una asamblea en forma de «contestación» del Festival. La asamblea citada por la mañana impide la representación de *La sesión*, que estaba prevista para las 12 horas. En ella el público, tal y como detalla Monleón (1970a: 59), compuesto en su mayoría por los grupos que ya habían ofrecido sus espectáculos, previamente censurados, decide discutir la situación en vez de ver la representación del TEI. Cuando Ángel Facio intenta señalar la inoportunidad política de la interrupción, se le abuchea e incluso insulta. De la misma opinión que el líder de los Goliardos, ante la paralización del festival, estuvieron también Doménech, Rebello, Sanchis Sinisterra, Bjorkman, Llovet y Monleón. Sin embargo, sus argumentos y los de los grupos internacionales que consideraron la manifestación políticamente absurda, no fueron escuchados y la «ocupación» continuó bajo el liderazgo de Miguel Bilbatúa. Después de la asamblea de mañana se decide mantenerla también por la tarde. Monleón comenta que en esta decisión, tomada con prisas, fue decisiva la intervención de una de las actrices del TEI que declaró que al haberse interrumpido el festival por la mañana, era lógico mantener la suspensión. De ahí que los grupos se desplazasen al Teatro Principal, donde piden a Roy Hart que no diera su representación. Éste no cede y decide actuar, pero se ve interrumpido nada más empezar, por unos actores que leyeron unos documentos y explicaron la situación al público. Aunque muchos de los espectadores se marchasen, la asamblea continuó hasta las 2 de la noche, impidiendo también la representación del grupo húngaro. La nota elaborada por los asambleístas será enviada a la prensa, pero ningún medio la publicaría, en su lugar calificando el Festival de «bochornoso». Después de estos acontecimientos, los Goliardos llevarán a cabo una encuesta sobre el Festival, en la que la mayoría de los encuestados mostrará su rechazo a la interrupción. Los únicos que se declararán a favor de la misma serán Paul Binnerts y Alfonso Sastre. Entre los encuestados no se encuentra el TEI, por lo que no se sabe la opinión del grupo en esta cuestión.

Respecto a las producciones del TEI que se detallarán más adelante, merece la pena señalar que en aquella época muchos de los grupos elegían las obras según criterios no siempre puramente



artísticos. Los montajes era en numerosas ocasiones consecuencia de falta de financiación, o de interés de la entidad pagadora, de falta de local de ensayo o de exigencias de los propietarios del local. En el caso del TEI el Colegio Mayor de San Juan Evangelista no limitaba de ninguna manera a la compañía. Es más, se arriesgó con el montaje de *Terror y miseria del III Reich*, que el TEM no quiso estrenar. Por eso cabe suponer que el TEI tenía una cierta libertad en cuanto a la elección de los textos. Por supuesto esta libertad venía únicamente de parte del director del Colegio, ya que el grupo tenía que luchar siempre con su enemigo más feroz: la censura.

En abril de 1969 los Goliardos publican en el *Primer Acto* una nota que comenta de manera bastante irónica los planes del TEI: «El Teatro Experimental Independiente, multiplicándose a sí mismo, prepara dos ambiciosas puestas en escena: «La ópera de perra gorda», de Bertold Brecht, y «La cacatúa verde» de Schnitzler. No queremos anticipar opiniones, pero ¿no son dos piezas excesivamente contradictorias?» (Goliardos, 1969c: 70). Estos planes de estrenos indican que el grupo todavía no sabía muy bien la dirección en la que quería avanzar. Las razones de no montar finalmente estas obras se pueden encontrar también en las dificultades con la censura que pudieron suponer estos textos. Sin embargo, parece que el verdadero motivo está vinculado con el trabajo en el Hospital de Ciempozuelos. Los componentes del TEI dedicaron mucho tiempo a las sesiones con los enfermos del centro, para finalmente a base de esta experiencia crear su propio montaje.

Aunque siguiendo las fechas del estreno, *La sesión* se creó con anterioridad a las dos obras de Synge (*La sombra del valle* y *La boda del hojalatero*), para mejor entendimiento de la evolución del grupo se comentará primero los montajes basados en los textos del irlandés. De esta forma se marcará la importancia del segundo estreno de *La sesión*, en junio de 1970, que influirá de manera decisiva en la trayectoria del TEI.

### **3.2.1. *Terror y miseria del III Reich.***

La elección de Brecht como autor del primer estreno del TEI, no es una decisión muy extraña para un colectivo independiente. Brecht fue uno de los autores preferidos de los circuitos universitarios y cuando éstos dieron lugar a agrupaciones del Teatro Independiente, el autor alemán se convirtió en uno de los dramaturgos más frecuentes en los montajes de estas compañías. Según los datos que aporta Carlos Alba (2005: 218) siguiendo la encuesta de 100 grupos realizada entre el enero de 1969 y junio 1970, que toma en cuenta montajes realizados a partir de 1 de octubre de 1967, Brecht aparece en 32 montajes, colocándose como autor más representado por el TI.

Sin embargo, hay que reconocer que el conocimiento de Bertold Brecht, figura fundamental en la historia del teatro del siglo XX, en España fue bastante tardío.<sup>86</sup> Si durante los años cincuenta las noticias sobre Brecht (fallecido en 1956) llegaban sobre todo en forma de reseñas de espectáculos extranjeros con algunos trabajos de análisis de la teoría estética del dramaturgo es a partir de los años 1960 (sobre todo al aparecer en 1957 la revista *Primer Acto*), cuando la obra de Brecht se publica traducida en castellano. En el número 16 del *Primer Acto* se divulga *El acuerdo*, en traducción de Paulino Posada, seguido por *El soplón* y *Aria, hermana mía* en el número 43 de 1963 y en el mismo año *Miedo y miseria del III Reich* (núm. 46). Luego vinieron fragmentos de *El círculo de tiza caucasiano* (núm.64 en 1965), *El que dice sí, el que dice no* (número 76 en 1966), *La persona buena de Sezuán* (núm. 84 en 1967), *El pequeño órgano* y *La excepción y la regla* en el número 86 del mismo año.

En cuanto a las escenificaciones de la obra brechtiana, Cataluña es pionera en este campo en España. El investigador de la recepción del teatro de Brecht en Cataluña, Xavier Fàbregas (1977: 51-54) indica las primeras referencias del autor incluso en 1929. Sin embargo, la fecha de real relevancia es, como indica Rosselló (Rosselló en Andersen, 1999: 332), el año 1958. En este tiempo el grupo universitario Llavors (consolidado luego como el grupo de Gil Vicent) presenta una lectura escenificada de *La excepción y la regla*, traducida por Feliu Formosa. No obstante, la primera presentación importante va a ser *L'Òpera de tres rals*, dirigida por Federic Roda, que, tras una primera prohibición en junio, se estrenará el 12 de noviembre de 1963 en el Palau de la Música de Barcelona, que se convertirá en fecha clave para la recepción de la obra de Brecht en Cataluña. Es importante señalar que este hecho tiene lugar dos años antes de que se presente *The Resistible Rise of Arturo Ui* por el Berliner Ensemble en Londres en 1965, considerada representación que consagró al autor alemán a escala internacional. Esta labor pionera de la escena catalana respecto a los escenarios anglosajones se debe sobre todo a la labor y esfuerzo de Feliu Formosa y Ricard Salvat. Este último viene a ser considerado un gran divulgador de la obra y las ideas dramáticas de Brecht en Cataluña, gracias, sobre todo, a la actividad de la ya mencionada en esta tesis l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Tal como indica Antonio Fernández Insuela (1995: 43-58), basta revisar las revistas como *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria* para notar que este conocimiento con anterioridad a la guerra civil fue bastante limitado. Si miramos en el período de la posguerra, es la fecha del 1966 que marca la subida a los escenarios comerciales del autor alemán (*Madre Coraje y sus hijos* en versión de Buero Vallejo y dirección de José Tamayo y también *La buena persona de Sezuán*, en dirección de Ricard Salvat). Sin embargo, antes de esta fecha, los ámbitos minoritarios, tanto del Teatro Universitario, como luego Teatro Independiente muestran un gran interés por Brecht, hasta tal punto que José Monleón llegó a calificarlo como una ola de «beatería de cierto brechtismo a la española».

<sup>87</sup> También en Madrid, la temporada de 1962-63 puede ser destacada como una fecha de referencia para las representaciones de las obras de Brecht. Ahora bien, hay que reconocer que éstas tuvieron lugar únicamente en circuitos minoritarios y de ámbito reducido. Además hay que subrayar que si en Cataluña se puede hablar de todo un fenómeno alrededor de las obras brechtianas, en Madrid reinaba más bien un cierto pesimismo en cuanto a la recepción del autor alemán reflejado sobre todo por la crítica madrileña. En el período de 1962-63, según indica Cornago Bernal (2000: 398-399), se presentaron *Aria, hermana mía* y *El soplón*, ambas incluidas en el volumen de *Terror y miseria del III Reich*, por

El año 1966 es una fecha significativa para la dramaturgia de Brecht en España. Las representaciones de su obra alcanzan una nueva etapa de la difusión pasando de los colegios mayores y teatro de cámara y ensayo a la escena comercial madrileña. En este sentido es destacable sobre todo el ya mencionado estreno de *Madre coraje y sus hijos* de José Tamayo (la obra con un recibimiento caluroso por parte de la crítica, tuvo mucho éxito entre el público, llegando a 123 días de representación). Igual de importante resultó ser la versión de Ricardo Salvat de *La buena persona de Sezuán* que después de estrenarse en el Teatro Romea de Barcelona, pasó a representarse en el Teatro Reina Victoria de Madrid. El montaje no llegó a recoger las mismas buenas críticas que la obra de Tamayo, salvo la interpretación de Nuria Espert, pero constituyó un señalado éxito de público.<sup>88</sup>

*Terror y miseria del III Reich*, es una de las obras que más refleja la oposición firme de Brecht al movimiento nacionalsocialista y fue escrita durante los años en el exilio, cuando el alemán se convirtió en uno de los críticos feroces y directos del régimen de Hitler. Ocho escenas de esta obra fueron estrenadas por primera vez el 21 de mayo de 1938, con el título de 99% en París. Luego, en 1942, se producen dos puestas en escena de algunas escenas de la obra, traducidas y adaptadas por Eric Bentley como *The Private Life of the Master Race* y dirigidas por Berthold Viertel en Nueva York. Por medio de la pieza, Brecht quería enseñar como era la vida en la Alemania Nazi entre la toma de poder en 1933 y el inicio de la Guerra Civil en España en 1936. Al contrario que otro autor alemán, Friedrich Schiller, que tomó un único protagonista de su trilogía *Wallenstein*, Brecht decide no centrar su acción en un personaje. Crea 24 episodios, minidramas de duración de unos minutos que se presentan en serie. Utilizando personajes de diferentes capas sociales, Brecht muestra como la dictadura Nazi ejercía control incluso en las más íntimas esferas de la vida humana.<sup>89</sup>

---

Julián Marcos en la Asociación de Mujeres Universitarias y *El acuerdo* por Álvaro Guadaño, al frente del TEU de Ingenieros Industriales. Una temporada más tarde, después de la publicación en el *Primer Acto*, los textos de *Terror y miseria del III Reich* de nuevo se presentaban en escena en dirección de Mario Antolín. Además se volvió a presentar *Aquel que dice sí, aquel que dice no* de manos de Aitor de Goiricelaya y *El acuerdo* de David Ladra. Un momento importante constituye la representación en sesión única en el Teatro María Guerrero de *El círculo de tiza caucasiano* del Teatro Nacional Universitario, que se produjo en 1965.

<sup>88</sup> Resulta importante señalar también el estreno de *El sabio y el aduanero* y *La excepción y la regla* en 1967 de Bululú, en el Teatro Beatriz. Los montajes corrían a cargo de Antonio Malonda, director de la escuela Albor, y Jesús Sastre junto con los ex-alumnos de la Escuela de Arte Dramático de Madrid. Las obras presentadas con economía de medios y austeridad se centraban sobre todo en la figura del actor, incluyendo de esta forma la crítica del capitalismo dentro del rechazo a los lenguajes convencionales del teatro comercial. La crítica se mostró entusiasta ante la propuesta del colectivo, calificándolo, en palabras de José M.<sup>a</sup> de Quinto (1968: 16), como un espectáculo de entendimiento profundo y coherente del teatro de Brecht.

<sup>89</sup> Muchos de los críticos acusaron a Brecht de abandonar el expresionismo en esta obra y, como dramaturgos rusos, volver al naturalismo. Sin embargo, Eric Bentley (2008: 31), considerado uno de los expertos preeminentes de Brecht, subraya que la obra del alemán puede ser vista así sólo si se presenta como escenas de un acto. Vista como una su totalidad, Bentley la califica como pieza de un estilo no puramente exclusivo para naturalismo o expresionismo, ya que el «Teatro Épico» por su naturaleza es una híbrida: «The dialogue of scenes in *The Private Life* is naturalistic, but the play is not naturalism. [...] More important: the spectator cannot be carried along on the surfboard of suspense, since there is no continuous plot, no turning point, no centrepiece of any sort. [...] The framework, with its recitations, songs, and placards, is not meant to provide an

En cuanto al montaje del TEI no se guarda prácticamente ninguna información sobre esta representación del TEI, ya que fue prohibida nada más estrenarse. Por Margarita Piñero (2005: 50) se sabe que la obra se estrenó el 18 de enero de 1969 en el Corral de Comedias del Colegio Mayor San Juan Evangelista. El único material disponible se encuentra en los expedientes de censura del AGA.

En 1968 José Carlos Plaza solicita la autorización para estrenar la obra de Brecht y como respuesta recibe una prohibición. Por lo que se puede leer en el expediente, la solicitud que se encuentra en las actas es la segunda que se presenta ante la Junta. En la primera solicitud se presentan diez o doce cuadros de la obra de Brecht y la autorización es denegada.

En el caso de la segunda petición, realizada el mismo año, Plaza amplía los cuadros hasta 20.<sup>90</sup> Si en la primera solicitud los censores rechazaron una cantidad reducida de los textos de Brecht, en esta ocasión, se puede deducir una cierta irritación ante la nueva propuesta, que no sólo no ha sido cambiada, sino además ampliada. Uno de los censores reacciona de esta manera:

Siguiendo la bonita norma de “al que no quiere caldo”, lo que antes fuera una serie de 10 o 12 cuadros, se ha engrosado al presente, hasta reunir los veinte que ahora se nos ofrecen. Lo que quiere decir que las posiciones subversivas, que antes se rechazaron, se agravan actualmente con nuevas cargas de insurgencia, que sólo se explican con la marcada intención de politizar el espectáculo. El juego escénico no tiene entidad suficiente para acreditar un ejercicio interpretativo. Solo un propósito inconfesable puede justificarlo. Propósito que en buena norma de prudencia política, no puede aceptarse, dadas las indudables repercusiones que la representación supondría. Entreveradas con otras escenas de distinto sentido, alguno de ellos tal vez podrían admitirse, pero en su conjunto, creo que merece la reprobación en virtud de las normas 14 3º y 15.

Tal y como lo surgiere uno de los censores, la Junta prohíbe el espectáculo alegando que la obra rompe con dos de las normas establecidas en el *Informe sobre la Censura Cinematográfica y Teatral*<sup>91</sup>, elaborado por la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Se trataba de la norma 14ª 3º en la que se prohibía el falseamiento tendencioso de los hechos, personajes y ambientes históricos, y por el otro, la 15ª, que prohibía las películas (u obras) que propugnen «el odio entre los pueblos, razas o clases sociales».

La prohibición la obra de Brecht motivará aún más, si cabe, las ganas de montar *Terror y miseria del III Reich*. El grupo intentará pedir otra autorización en 1971, pero sólo conseguirá permiso para representaciones para sesiones de cámara. Finalmente en 1974, cuando Brecht se había convertido ya en un valor seguro para los circuitos comerciales y cuando los límites de éstos se confundían cada vez

---

illusion of unified structure. It is a system of interruptions that break up the play into the atomic elements of which it consists. Interruption is for Brecht a dramatic device of first importance» (Bentley, 2008: 32).

<sup>90</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/9653, Sección de Cultura 3(46), del AGA.

<sup>91</sup> Las Normas de Censura Cinematográfica se crearon en febrero de 1963, que un año después se aplicarían al teatro. Para más información sobre la censura véase Muñoz Cáliz (2005, 2006).

más con el movimiento del Teatro Independiente, el TEI logra escenificar la obra en el Teatro de Benavente. Sin embargo, de la representación de 1968 no se guardan ningunas críticas de la representación.

### **3.2.2. *La boda de hojalatero y La sombra del valle.***

Según los datos citados anteriormente, que aportan Los Goliardos, el TEI pensaba estrenar más obras del autor alemán. ¿Por qué el cambio? ¿A qué se debió la elección final de Synge y por qué escogen estas dos obras suyas? Desgraciadamente, no hay respuesta directa a estas preguntas. Como ya se mencionó anteriormente, cabe suponer que el TEI decide no arriesgar más y para estabilizar su situación elige un autor que sin problema será autorizado por la censura y que además puede encontrarse con el aprecio del público.

John Millington Synge era uno de los líderes del renacimiento literario en Irlanda. Tal y como indica Usandizaga (1998: 139) la obra de Synge se sale de las fronteras locales gracias a la ausencia de cualquier propósito político o didáctico en sus obras. El problema central de sus obras está en la tensión permanente entre la realidad y el sueño humano de algo mejor, entre los hechos y la imaginación. Como comenta Usandizaga, Synge, a diferencia de Yeats, «no busca explicaciones en el misticismo en las teorías de las correspondencias, sino que reconoce y asume heroicamente la condición humana en todo su dimensión trágica, a la vez que se resigna a aceptar su propia tragedia personal [...]» (Usandizaga, 1998: 141). La presencia en sus obras de vagabundos, mendigos, ciegos, hojalateros remite al teatro de Beckett y Pinter, «en los que se establece la subversión sistemática, y donde prevalece el lamento ante un contexto social y mental inaceptable que únicamente impulsa a la alienación, a la locura y al suicidio» (Usandizaga, 1998: 141-142).

*La sombra del valle* fue estrenada en 1903 en Dublín. A pesar de ser la tercera obra escrita por Synge, fue la primera en ser representada en un escenario, creando controversias inmediatas entre la crítica y el público. Aunque la pieza se centra en un matrimonio sin amor y su composición apenas presentó un nuevo acercamiento hacia el drama, muchos nacionalistas irlandeses vieron en *La sombra del valle* una afrenta a la feminidad irlandesa.<sup>92</sup> *La boda del hojalatero*, estrenada por primera vez en

---

<sup>92</sup> La pieza de un acto tiene lugar en un pueblo de County Wicklow a principios del año 1900. Es una comedia irónica basada en una historia de Synge oyó en las Islas Aran. Un vagabundo se refugia en la casa de Nora Burke, quien se encuentra vigilando a su marido, supuestamente muerto. Cuando la mujer se va, el marido confiesa al vagabundo que ha estado fingiendo su muerte para tener pruebas de su adulterio. Nora vuelve con un hombre joven, que en seguida le propone matrimonio, pero en realidad está únicamente interesado en su tierra y el ganado. Al oír la respuesta de Nora, el marido la echa de casa y le manda ir a vivir junto con el vagabundo.

noviembre de 1909 en Londres, es una pieza de dos actos que cuenta la historia de Sarah Casey y su novio el hojalatero, Michael Byrne.<sup>93</sup>

La literatura irlandesa tuvo muy buena acogida en España sobre todo en la época anterior a la Guerra Civil. Esta buena recepción se podría incluso calificar como una cierta admiración, dirigida sobre todo hacia la creatividad de los autores del Irish Literary Revival. Dentro de este movimiento un especial lugar ocupa el teatro irlandés, cuyos empeños ayudaron a forjar la identidad nacional en la lucha por la independencia. En este sentido, los dos nombres que más relación tienen con la recepción del autor irlandés en España son Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca.<sup>94</sup>

Después de este período de influencia Synge no está tan presente en España. En los años cincuenta y sesenta Synge fue prácticamente inexistente para el teatro comercial, pero sí escenificado en varias ocasiones en los circuitos universitarios y de cámara. El 29 de abril de 1947 Modesto Higuera presenta *Jinetes hacia el mar* en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras. Poco después la obra fue llevada al Teatro de Cámara pero no funcionó.

A pesar de esta ausencia de Synge en el teatro español de estos años, es importante señalar que el género de teatro popular volvió a ocupar un lugar primordial, casi como durante la renovación estética de las primeras décadas. Dentro de esta línea de cultura popular habría que destacar sobre todo a José Tamayo con la Compañía Lope de Vega así como a José Luis Alonso, al frente del Teatro María Guerrero. Las dos perspectivas, aunque muy diferentes, fueron seguidoras de un modelo europeo de la posguerra que luchaba por crear nuevos públicos para un teatro que pudiera alcanzar amplias capas de la sociedad.

Por el otro lado, estaba la concepción del teatro popular, que tenía el antecedente más evidente en la Volksbühne creada por Piscator. El afán de búsqueda de públicos marginales, que se revivió sobre todo en los años sesenta, encontró su explosión sobre todo en el área catalana en los grupos como La Pipironda, Gil Vicente, Teatre Experimental Català o también la EADAG. En Madrid habría que destacar los grupos como La Barca, Teatro de Cámara de Juventudes Musicales y varios de los colectivos universitarios. Pasados los años sesenta los discursos populares adoptaron opciones

---

<sup>93</sup> La obra narra como la protagonista convence al reticente Byrne para casarse con ella, amenazando con huir con otro hombre. Logra también convencer a un sacerdote local para que les case, sobornándole con diez chelines y una lata. Nada más hecho el trato, aparece la madre de Sarah, borracha, y le roba al cura la lata, para intercambiarla por alcohol. A la mañana siguiente, al comprobar que la lata no está en su sitio, el sacerdote se niega a realizar la ceremonia. Las protestas de la joven terminan con el sacerdote atado en un saco. El hojalatero le libera después de que el cura jurara no denunciarles a la policía.

<sup>94</sup> Será Juan Ramón Jiménez, junto con su esposa, quien traducirá al castellano la obra *Jinetes hacia el mar*. En 1921 Rivas Cherif estrenará el texto en el Ateneo de Madrid, con la compañía Teatro de la Escuela Nueva. En cuanto a Federico García Lorca, un gran sector de la crítica coincide en reconocer la deuda literaria que mantiene *Bodas de sangre* con la citada obra.

ideológicas y estéticas más definidas, abandonando las posturas demagógicas y difusas. De esta forma, la escena popular reclamaba un teatro más atractivo que lograra atraer la atención de grandes públicos por medio de una escritura más flexible y dinámica. Este era el camino que también eligieron muchos de los colectivos independientes para acercarse a un nuevo modelo de construcción escénica. Basta recordar la labor de los Goliardos, Els Joglars, o T.U. de Murcia.

Aunque el TEI escogiera un autor de calado popular, resulta difícil calificar estos dos montajes del TEI estrictamente dentro de esta corriente. De sus siguientes espectáculos se sabe que esta línea estética e ideológica no era la defendida por el colectivo. Aunque no se guardan prácticamente datos de las representaciones ni material que pueda servir de documentación para esta tesis, cabe suponer que también para este montaje el TEI decidió partir del Método. Además, esta decisión de representar a un autor extranjero, prácticamente desconocido y no muy representado en España, se inscribirá también en el perfil que el TEI perseguirá hasta su disolución. Con sus siguientes montajes, el colectivo se especializará, de alguna forma, en descubrir o redescubrir a autores de fuera, que en otros países gozaban de éxito y en España eran ignorados.

Tanto de *La boda del hojalatero* (estrenada en octubre de 1969) como *La sombra del valle* (estrenada en enero de 1970) que se representan en el Colegio Mayor de San Juan Evangelista, se guarda muy poca información. Por la documentación que conserva José Luis Alonso de Santos se sabe que en la primera obra actuaban: Trinidad Rugero, Marciano Buendía, Gonzalo Tegel y Pilar Rivas. En cambio en *La sombra del valle*, en versión de Antonio D. Corveiras y William Layton actuaban: Juan Francisco Margallo, Gloria Berrocal, José Luis Alonso de Santos, Julio Morales, Domingo Serrano. Ambas piezas estaban dirigidas por José Carlos Plaza, bajo la supervisión escénica de William Layton.<sup>95</sup>

En cuanto a su pase por la censura ambas obras de Synge son autorizadas sin prácticamente ningún problema. *La boda del hojalatero* es permitida para sesiones de cámara con la única nota sobre el vestuario y la acción que no pueden tener referencias de actualidad.<sup>96</sup> Más tarde, en marzo 1970 el

---

<sup>95</sup> Aunque el TEI nunca más volverá a su aventura con Synge, las representaciones tuvieron un importante impacto en uno de los actores del grupo, que al iniciar su carrera como director y escritor continuará la idea del teatro popular del dramaturgo irlandés. Cuando el TEI deja el Colegio Mayor de San Juan Evangelista para trasladarse a su nueva sede en la calle Magallanes, José Luis Alonso de Santos, que estuvo con los actores desde el montaje de *Proceso por la sombra de un burro*, se hace cargo de la dirección del Corral de Comedias y constituye el grupo Teatro Libre de la Universidad Complutense de Madrid. En 1971 el grupo estrena, como su segundo montaje, *El botarate del oeste* de Synge. En esta época, cuando Alonso de Santos busca su camino de expresión teatral, muestra una verdadera fascinación por Synge y su manera de entender el teatro popular. El dramaturgo participa en el debate «Teatro popular: el viejo, actual, ¿eterno tema?» en la que insiste en la necesidad de leer a Synge para una concepción del teatro popular válido. Su fascinación también se muestra en el artículo publicado en el número 45 de *Yorick*, titulado «Synge, como necesidad de un Teatro Popular». A partir de este momento Synge se convertirá para el futuro dramaturgo como un ejemplo de capacidad de presentar los valores fundamentales con humor y sentido crítico.

<sup>96</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/9738, Sección de Cultura 3(46), del AGA.

TEI solicita permiso para explotación comercial de la obra (junto con *Historia del zoo*) que es rechazada.

Con *La sombra del valle*, en cambio, el TEI logra la autorización para mayores de 18 años. En el informe uno de los censores apunta: «Estampa entre jocunda y áspera de algunos estratos campesinos. En una línea de picaresca, no ofrece reparos. APROBADA». La obra se autoriza con una sola supresión.<sup>97</sup>

La única crítica que se guarda de las representaciones de las obras de Synge es del Festival de Valladolid, donde se presenta *La boda del hojalatero*. En el *ABC* se publica una nota de Francisco Álvaro que detalla las actuaciones en el Ciclo de Teatro Nuevo. El crítico no parece muy entusiasta con la representación del TEI, considerando que la versión del grupo de aficionados, como llama al colectivo, ha empequeñecido el original del irlandés. Álvaro se pregunta incluso si esta obra debería ser ofrecida dentro de un ciclo que debería mostrar nuevos hallazgos. El periodista describe el tono de la obra como «gritador», el estilo como «burdo» y la interpretación como «grosera y en algunas escenas de exacerbado erotismo»:

Si esto es teatro nuevo habrá que renunciar a cualquier esperanza de renovación positiva que, indudablemente, no pueda llegarnos por caminos desquiciados y triviales. La representación, en términos generales, fue una orgía en la que suponemos lo pasaran en grande cuatro intérpretes de ambos sexos que intervienen en esta boda de gitanos locos, donde, sin que sepamos muy bien por qué, se escucha una canción de don Antonio Machado para que la broma resulte más disparatada (Álvaro, 1969: 85).

Ante el disgusto, Álvaro apunta que una parte del público joven aplaudió alegremente la representación, por lo que el crítico se pregunta si «¿son éstos los “ideales” que se postulan para insuflar al teatro vitalidad y eficiencia cultural y social...?» (Álvaro, 1969: 85).

### **3.2.3. La sesión.**

Hasta la aparición del psicodrama, dramatizar en un escenario correspondía al campo de las artes, principalmente al teatro. La síntesis del teatro y la psicoterapia es obra del creador del psicodrama: Jacob Levy Moreno (1889 - 1974) médico, rumano de nacimiento, judío sefardí de origen, instalado en Viena y luego en EE. UU. A partir del caso de una de sus pacientes, llamada Bárbara, quien se encuentra transformada por la acción catártica del papel que representa mejorando posteriormente sus relaciones conyugales, Moreno descubre el potencial terapéutico latente que existe

---

<sup>97</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/9750, Sección de Cultura 3(46), del AGA.



en el juego de personajes creando primero el Teatro de la Espontaneidad para luego dar paso al Teatro Terapéutico y al Psicodrama Público.

Moreno define el psicodrama como el hecho de representar su vida en la escena psicodramática o como el método que sondea a fondo la verdad del alma mediante la acción (Cukier, 2005: 212). El objetivo de su creación fue el construir una situación terapéutica que utilizara la vida como modelo, para integrar en esa situación todas las modalidades del vivir, comenzando por las universales del tiempo, espacio, realidad y el cosmos para ir descendiendo a los detalles y circunstancias de la vida. Según Moreno, hacer psicodrama no es reproducir el pasado, sino recrear el acto, «hacerlo por primera vez», en el presente, cuantas veces sea necesario, aunque su argumento pertenezca al pasado subjetivo. En otras palabras, el individuo debería aspirar a la autocatarsis por la exposición de su drama personal. Los patrones del Teatro de Espontaneidad de Moreno, creado en 1921, habría que buscarlos entre las teorías de Stanislavski, que en 1909 había creado su estudio experimental de teatro, y premio Nobel, Pirandello que en 1917 tenía mucho éxito con su teatro psicológico.<sup>98</sup>

En cuanto a la vida teatral de psicodrama en España, Víctor García Ruiz y Gregorio Torres Nebrera (2005) enumeran además de *La sesión* tres intentos que llevaron en los años 1960 y 1970 el psicoanálisis a escena. El primer espectáculo es *Hay luz sobre la cama*, de Torcuato Luco de Tena, estrenada el 3 de noviembre de 1968 en Sevilla, bajo la dirección de José Tamayo.<sup>99</sup> La segunda obra es del año 1969, estrenada en el teatro del Ateneo madrileño por el actor y director Enrique Valdivieso (del ámbito del TEU) y escrita por Antonio Cillero Ulecia. El espectáculo se titulaba *Confesión pública* y era un monólogo satírico sobre la frustración y los reproches contra la sociedad. Por último, en el mismo lugar, un año más tarde se entrenó bajo la dirección de Sazatornil y escrito por Horario Ruiz de la Fuente, el melodrama titulado *Almas que mueren*. La pieza era un duelo de interpretación entre madre e hijo, alrededor del problema de las drogas. La novedad consistía en presentar la obra como un ensayo de una pieza teatral con el mismo título que la obra que se estaba representando, consiguiendo de este modo un cierto elemento distanciador.

---

<sup>98</sup> En España la historia de psicodrama empieza en la Universidad. El pionero fue Ramón Sarró que, en 1958, organizó en Barcelona el Congreso Internacional de Psicoterapia, al que asistió Moreno, y, dos años después, el II Congreso Internacional de Psicodrama. En el II Seminario sobre Psicoterapia de Grupo, organizado por el PANAP (Oviedo, 27 al 29 de noviembre de 1970), Pablo Población Knappe presentó la experiencia de Psicoterapia de Grupo y Socioterapia en el Hospital Psiquiátrico de Mujeres de Ciempozuelos (desarrollada entre 1968-1970), en grupos con jóvenes esquizofrénicas y con otros trastornos de conducta, donde se recurrió al psicodrama con títeres y otros objetos intermediarios. En 1969-1970 se inició la formación de psiquiatras y alumnos en el Hospital Clínico, dependiente de la Cátedra de Psiquiatría de la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense de Madrid. En ese mismo año se funda el Instituto de Técnicas de Grupo y Psicodrama para la formación e investigación en estos métodos.

<sup>99</sup> Manuel Galiana, que encarnaba al protagonista que se ve en el centro de un conflicto familiar y social que le obliga a entrenarse a sus verdaderos problemas, ganó por este montaje en 1969 el premio al mejor actor, medalla de oro de Teatro Valladolid. Aunque la acogida de la crítica en general fue buena, los dos autores la califican como «vano intento» e insuficiente «para lograr un contenido coherente» (García Ruiz y Torres Nebrera, 2005: 101).

El TEI también se inscribió en esta ampliación de los márgenes formales que imponía la mimesis realista, que dominaba en el teatro español. En comparación con los títulos mencionados *La sesión* fue la primera obra en el teatro español basada en sesiones reales realizadas en un hospital, que se reflejaban en un escenario de manera muy real y fiel. Además, al contrario de las obras antes enumeradas, *La sesión* no tomaba como punto de partida ningún texto dramático que presentase el mundo interior de los personajes, a través de los sueños o el subconsciente, sino creaba el texto a partir de las sesiones terapéuticas.

La iniciativa de montar *La sesión* tiene su inicio en una petición de Pablo Población, un conocido entre los actores del TEI, antiguos alumnos del TEM, como su profesor de psicología. Población pide al grupo que acudan al hospital de Ciempozuleos y que formen parte del equipo de «yo-auxiliadores» que se precisa en esta forma de psicoterapia. El «yo-auxiliar» es el encargado de jugar los roles complementarios a los del protagonista en el escenario y utilizar algunas técnicas dramáticas.

En cuanto a la fecha exacta del inicio de estas sesiones, los datos defieren bastante y no parece muy claro el tiempo que habían pasado los actores en Ciempozuleos. Aunque prácticamente todas las fuentes, indican que el inicio de las sesiones coincide con el inicio de las primeras sesiones realizadas en Ciempozuelos, las fechas que se maneja son diferentes. Por un lado, según los datos de la Asociación Española de Psicodrama, la psicoterapia de grupo se inició en Ciempozuelos en 1968. Esta fecha concuerda con las palabras de José Carlos Plaza que en la entrevista en el *Primer Acto* (Layton, 1972b: 22) comenta que el grupo antes de estrenar la obra, había pasado dos años en Ciempozuleos haciendo el psicodrama. En cambio, en el texto escrito por Pablo Población en el *Teatro español 1969-1970* consta: «En enero de 1969, para comenzar a introducir el psicodrama en el Hospital Psiquiátrico de Mujeres de Ciempozuelos, uno de nosotros requirió la ayuda del grupo TEI [...]» (Población en Sainz de Robles, 1971: 305). Según estas palabras, el TEI estaría ayudando a Población durante nueve meses, hasta el septiembre de 1969. Estos datos los confirma también el propio Población, en la solicitud de la autorización de la obra que se encuentra en el expediente de censura, donde dice: «Basada en los protocolos de las sesiones psicodramáticas que desde hace un año se vienen realizando en el Sanatorio Psiquiátrico de Mujeres de Ciempozuelos y en consulta particular».

El hecho de la que los actores del recién formado TEI recibieran la invitación de Población con gran entusiasmo, no resulta nada extraño. El psicodrama definido como un método psicosociológico, que promueve la expresión del pensar, del hacer, del sentir, del cuerpo, de lo gestual, y que utiliza la acción y la escenificación principalmente, con una finalidad clínica, terapéutica, educativa, de intervención social, o simplemente de crecimiento y desarrollo personal, estaba muy cerca de la idea de

la creación teatral que promovía el TEI.<sup>100</sup> Se puede ver muy claramente en las declaraciones de Población donde define la obra en tres puntos, dando a su vez las pautas de manera de trabajar del TEI:

1. Sesión es una obra teatral creada por un equipo
2. Sesión es una obra de teatro, en absoluto un psicodrama
3. A la pregunta de si Sesión conlleva por su especificismo temático una función terapéutica, puede contestarse que lo hace del mismo modo que debe hacerlo toda obra de teatro (Población en Sainz de Robles, 1971: 307).

Pasado el tiempo de trabajo con los enfermos, el grupo convencido del valor dramático de las sesiones, al margen de su valor terapéutico, decide escribir un texto teatral. Población lo describe del siguiente modo: «Algún tiempo después se abrió ante nosotros la realidad de dos hechos evidentes: 1. Valor dramático intrínseco del psicodrama con independencia de su función terapéutica. 2. Sus amplias posibilidades como forma de expresión teatral» (Población en Sainz de Robles, 1971: 352). Lo que además se hizo patente durante las sesiones es la lucha que presentaban los enfermos entre el deseo de depender y el deseo de libertad, viendo en esta problemática el reflejo de la pretensión de toda la sociedad. Marga Piñero lo recoge de la siguiente forma: «El conflicto fundamental que se trata en cada una de ellas se podría resumir como la lucha entre el deseo de depender y el deseo de libertad que muestran los seres humanos. Lucha que se acrecienta cuando los que ostentan el poder alientan la necesidad de dependencia. La perspectiva individual se enriquece con esta óptica social. Este fue el primer material dramático con que se enfrentaron» (Piñero, 2005: 56-57). Del mismo modo lo explica también el director de la pieza José Carlos Plaza: «[...] siempre he pensado que lo importante no era hacer un panfleto político sino ir contra el individuo “dependiente” y de ahí parte el montaje de “La sesión”. Me metí a trabajar con Pablo Población, un psiquiatra, que trabajaba en Ciempozuleos que aplicaba técnicas de psicodrama para la terapia de algunas enfermedades mentales y para ello necesitaba unos actores y allí empezó a surgir el espectáculo, que resultó fundamental para nosotros» (Cabal, 1982: 14).

---

<sup>100</sup> Sin embargo, hay que subrayar que el propio Moreno no veía tan claro el parecido entre el psicodrama y el Método: «El teatro para la espontaneidad no tiene nada que ver con el así llamado método de Stanislavsky. En ese método, la improvisación no es más que un complemento para el objetivo de escenificar un gran Romeo o un gran Rey Lear. El factor de espontaneidad está entonces al servicio de la conserva cultural, para insuflarle nueva vida. El método de la improvisación en cuanto principio fundamental a desarrollar sistemáticamente en contraposición con las conservas y negándose a ponerse conscientemente a su servicio, era algo ajeno a los intereses de Stanislavsky. (...) Limitaba el factor de la espontaneidad a la reactivación de la memoria sobrecargada por la afectividad. En este enfoque, la improvisación no se asocia con el momento, sino con las experiencias pasadas. Pero, a nuestro entender, fue la categoría del momento la que llevó la actividad espontánea y al psicodrama a una revisión fundamental y lo que les dio su orientación básica» (Cukier, 2005: 280-281).

Este dilema de la dependencia, que menciona Plaza y confirma Población, estaba también pensado como un reflejo de una visión más global, en la que figuras que ostentan cualquier forma de autoridad, alientan la necesidad de dependencia, impidiendo de esta forma el desarrollo normal del individuo. Esta unión entre la problemática íntimamente individual y la social, fue el impulso para construir *La sesión*, haciendo una obra de teatro que englobara las dos cosas.

El trabajo empezó con la elección de prototipos de personajes que reunieran los rasgos sobresalientes de varios de los pacientes que mostraron durante las sesiones en las que participó el TEI. Los modelos de pacientes psicóticos escogidos eran: dos mujeres jóvenes (una alcohólica y otra con neurosis histérica) y cinco hombres (un paranoico, un depresivo con tendencias suicidas, un neurótico, un homosexual estigmatizado por una madre autoritaria y un estudiante de Derecho afectado por una neurosis de angustia). Entre todos ellos estaba el médico que dirigía la sesión, encarnado en esta ocasión por el propio director José Carlos Plaza, ayudado por una pareja de auxiliares (un estudiante de medicina y una enfermera). A partir de ahí el grupo comenzó un estudio de cada uno de los personajes dividido en tres planos vivenciales distintos:

[...] el primero expresaba una situación real de la vida cotidiana (trabajo, familia, amigos, etc.); el segundo paso consistió en buscar el origen de la conducta externa, lo que nos llevó a escenas que mostraban la dinámica profunda del personaje; en último lugar, como en definitiva todas las situaciones anteriores arrastraban en sí la constante del binomio dependencia-libertad, nos dimos cuenta de la necesidad de una nueva situación que, aunque aparentemente artificial, evidenciara de una forma grupal este problema común; consistió en enfrentar al grupo personajes con una imagen superior. Como final, quisimos mostrar la posibilidad de romper la dependencia y encontrar la libertad – también la soledad – como afirmación del individuo (Población en Sainz de Robles, 1971: 306).

A partir de esta teoría empezó el trabajo de poner en pie la obra. Los actores, contando con los elementos anteriormente expuestos, empezaron su forma habitual de construir los personajes: primero, un profundo estudio de sus motivaciones y sus formas de manifestarse, segundo, una búsqueda en sí mismos de emociones verdaderas análogas a las propias de los personajes. Finalmente se llegó a improvisaciones de las situaciones previamente dadas hasta llegar a una forma definitiva de la actuación.

Una vez creada esta base de personajes, situaciones y orden de las mismas, la obra se improvisaba en cada representación en lo que se refiere al texto coloquial. Por lo tanto, para la publicación del texto que aparece en *Teatro español 69-70*, se utilizó la grabación de una de las representaciones que dio el TEI. José Carlos Plaza, varios años después del estreno, recuerda el montaje del espectáculo como una «experiencia apasionante» que además le gustaría repetir: «[...] Estaba basado en la improvisación y realmente los actores improvisaban con el director incluido en el escenario. Yo entraba como médico y dirigía las improvisaciones. Fue una experiencia apasionante,

que no he vuelto a repetir, pero que repetiré algún día. Las interpretaciones eran excelentes, sobre todo la que hacía Trinidad Rugero, una de las mejores que he visto en mi vida» (Cabal, 1982: 14).

La obra no tuvo mayores problemas de censura.<sup>101</sup> Por un lado, los censores no podían evaluar muy bien el texto de la obra, ya que los autores subrayaban que las representaciones se basarían en improvisaciones. Por el otro, al estar hecha por un científico, parecía dar la seguridad de un montaje sin sorpresas:

Se trata de una especie de guion escénico para terapéuticas de alineados. No puede juzgarse pues trámite normal de censura ya que todo queda a la improvisación y para ella se carece de diálogos o expresiones concretas. No obstante y como al parecer responde el espectáculo a unas prácticas ya seguidas anteriormente y se hallan en manos de científicos responsables, no encuentro objeciones especiales para que no sea autorizado.

En caso de ponerlo en escena grupos teatrales profanos, no podemos en buena lógica emitir un informe concreto por falta de elementos de juicio sobre el alcance de dichas improvisaciones.

La obra es autorizada para mayores de 18 años, sin ninguna supresión, sin posibilidad de radiación y a reserva de visado del ensayo general.

*La sesión* se estrenó en el Teatro Bellas Artes el 26 de septiembre de 1969 con gran éxito, que la llevó a presentarse durante seis meses. Seguidamente, el 14 de junio de 1970 pasó a reponerse en el Teatro Marquina de Madrid, donde siete días después se estrenó otro éxito del año, *Castañuela 70* de Tábano. El gran interés de público y crítica fue además avalado, con el premio del Ciclo de Teatro de Cámara y Ensayo celebrado en 1970 en el Teatro Marquina. El día 5 de julio de 1970 se celebró una función extraordinaria de *La sesión*, que fue representada junto con *Castañuela 70*, que también ganó el mismo premio. *La sesión* fue también elegida para ser presentada en el Festival Cero de San Sebastián. Sin embargo, y como se comentó anteriormente, la representación no llegó a producirse por la interrupción del festival, justo el día que el TEI iba a actuar.

No obstante, el éxito de la obra no acaba allí. El mismo año las representaciones de la obra, que contaban con una proyección filmica preparada por Josefina Molina, inauguraron también la temporada de otoño 1970 en el Teatro Nacional Calderón de la Barca de Barcelona, con asistencia de capitán general accidental infante don Luis Alfonso de Baviera y Borbón, y el delegado provincial del Ministerio de Información y Turismo. Seguidamente la obra se representó en el Teatro de Valladolid y en el Teatro Lope de Vega de Sevilla. Al final del año 1970, desde el 12 hasta el 20 de diciembre, se mostró en 14 ocasiones también en el Café Teatro Folies en la madrileña calle Paz número 11. El 15 de marzo del año siguiente, *La sesión* se repuso en el Teatro Cómico, dentro del II Ciclo de Grupos de Teatro Independiente.

---

<sup>101</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/9770, Sección de Cultura 3(46), del AGA.

En el programa de las actuaciones el 7 y el 8 de noviembre en el Teatro de Valladolid (*La sesión*, 1970) como actores figuran: José Luis Alonso de Santos, Manuel Ángel Egea, Joaquín Rodríguez, José Renovales, Marciano Buendía, Myriam Maeztu, Pilar Ribas, José Carlos Plaza, Trinidad Rugero, Gonzalo Tegel, Domingo Serrano, M.<sup>a</sup> Jesús Hoyos. Como ayudante de dirección figura José Manuel Castillejo y como autor de la obra Pablo Población.

Sin embargo, José Luis Alonso de Santos afirma que el texto de la obra fue escrito por él conjuntamente con Población, y así lo recalca Marga Piñero en el libro sobre la creación teatral del dramaturgo:

En el programa citado [en el Teatro de Valladolid] aparece como director José Carlos Plaza y de igual manera figura en el programa que se entregó en otoño de ese mismo año (1970) en la sede del Teatro Nacional de Barcelona, teatro Calderón de la Barca. Sin embargo, en Sevilla, en el teatro Lope de Vega, firma la dirección conjuntamente José Luis Alonso. Así aparece también en el programa que se dio en la Casa de Cultura de Avilés, el día 5 de febrero de 1971 (Piñero, 2005: 59).

Las palabras de Piñero confirma el anuncio de actuación del TEI en el Teatro Lope de Vega en Sevilla, publicado en la edición andaluza del diario *ABC* (13 de febrero de 1971), donde como directores aparecen José Carlos Plaza y José Alonso Luis de Santos.

La crítica acogió la obra del TEI un gran entusiasmo, valorando sobre todo la novedad de aplicación directa de psicodrama en el teatro y apreciando el trabajo actoral. López Sancho en el *ABC* ve en la actuación de los actores uno de los puntos fuertes de la representación:

La sesión tiene una veracidad que se adueña del espectador. Los actores se motivan profundamente. Viven sus personajes, identificados con ellos. De ahí un frescura, una naturalidad plenamente convincentes. [...] este ensayo del TEI es positivo, rico, sugeridor y sus actores juegan con modernidad, con hondura, sin "tics" de oficio. El elogio a todos les corresponde por igual. En tantas serviles imitaciones como ahora hacen los jóvenes que inician en el teatro, ésta es una vena viva, jugosa a condición de que no se convierta ni en manera, ni en constante (López Sancho, 1970: 89).

Unos días más tarde Díez Crespo, en el mismo periódico en la edición de Andalucía, comenta la representación de *La sesión* que se dio en el Teatro Nacional de Cámara, calificándola como viva y natural y reconociendo el indudable éxito entre el público: «Los actores se desenvuelven como si estuvieran en la sala de una clínica. A veces improvisan, a veces preguntan, y cada problema va siendo representado. Todo salió muy bien. Tan bien que ha sido la primera vez durante este ciclo de teatros experimentales que no ha habido discrepancias entre los espectadores. El éxito fue completo» (Díez Crespo, 1970: 59).

El mismo crítico da también notas altas a la obra del TEI en su reseña en *El Alcázar*. Califica el montaje de «interesante experimento» y subraya que es la primera vez durante las presentaciones de

este ciclo de cámara en el Marquina todos estaban de acuerdo: «hubo aplausos y “bravos” sin la más leve discrepancia» (Álvaro, 1971: 335).

Juan Emilio Aragonés, en el diario *Informaciones*, comienza su crítica admitiendo que las muestras de teatro experimental dentro del ciclo del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo pueden convertirse en un grave error por la naturaleza misma de estas tareas de laboratorio. Sin embargo, el crítico reconoce que el caso de la obra del TEI es una excepción. Aragonés califica *La sesión* como «fascinante ejercicio» que no puede calificarse según los patrones conocidos, ya que se trata de una «representación irrepetible». Aragonés comenta con gran entusiasmo el trabajo de José Carlos Plaza, como director de la obra por un lado, y como médico coordinador en la representación, considerando su actuación «de muchos quilates artísticos» (Aragonés en Sainz de Robles, 1971: 309). Igual aprecio muestra hacia los demás protagonistas de la obra, con especial aprecio hacia Trinidad Rugero y María Jesús Hoyos. Finalmente en el habitual marcador, Aragonés da notas muy altas, incluidas tres 10 por el tema, interpretación, dirección y psicoterapia de grupo.

Igual de entusiasmado se muestra también el crítico del diario *Pueblo*, Alfredo Marquerie. De manera similar que los demás columnistas, Marquerie está fascinado por la actuación de los actores que distingue con las siguientes palabras: «[...] dieron lección de naturalidad y de anticonvencionalismo y entraron en las situaciones – la mayoría de ellas difíciles y violentas – con un verismo y una expresión como hacía tiempo no veíamos en un tablao. ¡Qué maravilla!». El crítico da nota muy positiva también a Pablo Población por saber unir un dominio de la ciencia psiquiátrica con una visión muy amplia de lo que debe de ser una pieza teatral. Finalmente Marquerie subraya lo que prácticamente todos los críticos destacan unánimemente: «Por primera vez desde que funciona en su nueva etapa el Nacional de Cámara, no hubo al final ni disidencias ni disconformidades. Todo el público aplaudió y elogió. Lo que duplica el triunfo conseguido» (Marquerie, 1970: 11).

Opinión distinta de los tres críticos tiene J.L. del C en un artículo en el *Primer Acto*, que resume las obras presentadas en el ciclo. Empieza su nota sobre el TEI constatando que *La sesión* no es otra cosa que el método de Stanislavski hecho un guión: «un perfecto e interesantísimo ejercicio de escuela para los actores, TEI se encierra voluntariamente en el método y lo lleva a sus últimas consecuencias, al análisis psicoanalítico». Esta verificación le lleva al articulista a preguntar sobre la validez del espectáculo que aparece como resultado. Duda si queriendo enseñar las relaciones de dependencia se puede omitir las relaciones sociales externas que condicionan la dependencia, como lo hizo, según el crítico el TEI: «Aparecen individualizados unos acontecimientos sociales que, en consecuencia, pierden su misma básica socialidad. Con ellos se destruye el valor real y objetivo de la dependencia. En resumen: el resultado obtenido no sirve sino para ocultar la realidad» (J.L. del C, 1970: 111) Increpa

con la utilización del Método en el caso de este tipo de problemas, porque «el método llega a enmascarar la idea que se quiere transmitir». Por ello, el principal fallo que el crítico ve en la obra del TEI, es el de no presentar las cosas de manera crítica, en el sentido en que Brecht utilizaba el término: «Me parece que el psicodrama como espectáculo, y tanto más la imitación del mismo difícilmente lleva algo más que a la exaltación o, como mucho, a la liberación individual de aquellas personas particulares que aguanten sobre su experiencia psíquica los problemas psicológicos – no sociales aunque de hecho lo sean – que se presentan» (J.L. del C, 1970: 112).

Finalmente, puntúa «un peligro» que ya se hizo visible en los ojos de varios críticos en otra ocasión, sobre todo durante la etapa del TEM y en concreto en la obra *Noche de Reyes*. Se trata de «la utilización de técnicas sin un examen previo de su validez o invalidez con respecto a la realidad española» (J.L. del C, 1970: 112).



#### 4. PEQUEÑO TEATRO MAGALLANES (1971-1976).

En el momento que el TEI abre su sala, que será la primera sala comercial de una compañía independiente en España<sup>102</sup>, inicia una etapa nueva en su trayectoria, que se convertirá en la más fructífera del grupo. La necesidad de asentarse en un local que perteneciera al grupo estaba entre los miembros de la compañía desde sus inicios, sin embargo, después de dos años y cuatro estrenos, el TEI siente que para seguir su desarrollo necesita dar un paso más en su profesionalización:

Habíamos llegado a un momento en el que no podíamos continuar siendo amateurs, en peor sentido de la palabra. La gente no podía seguir en oficinas o dando clases de inglés para ganarse la vida, porque llega un momento en el que es necesario que el actor dedique el tiempo al conocimiento de su técnica. [...] La única manera de seguir estaba en conseguir un medio de vida que nos permitiera dedicar 24 horas al trabajo del grupo. Sólo si los componentes del grupo eran profesionalmente independientes habríamos alcanzado una cierta independencia (Layton, 1972b: 20).

Para este fin el montaje de *La sesión* significó un punto y aparte. El éxito de la obra, varias representaciones unidas a la posibilidad de mostrarla también fuera de los circuitos habituales<sup>103</sup>, dieron finalmente la posibilidad de fijar la mirada en la inversión de un local propio. Sin embargo, como indica el propio José Carlos Plaza, esta inversión no hubiera podido llevarse a cabo si no hubiera sido por la ayuda de «una serie de personas» que apoyaron económicamente la apertura del local. Desgraciadamente no se sabe con exactitud quiénes fueron los donantes. Cabe suponer que fueron personalidades de la alta sociedad española, que José Carlos Plaza conocía ya desde la época del TEM. Se sabe además por el periódico *Arriba* (7 de julio de 1971) que el Ministerio de Información y Turismo dota al TEI con una suma de 50.000 pesetas para la apertura del nuevo local.

Esta nueva etapa del TEI significa de cierto modo la confirmación del protagonismo alcanzado por el actor. La independencia del intérprete en el escenario se ve respaldada y reflejada, por un lado, en la estructura del grupo y su organización interna, por el otro, por el modo de trabajo y aplicación del Método. Así las técnicas de interpretación propuestas por el colectivo, la organización colectiva unida a cierta independencia administrativa completan la autonomía del actor, permitiéndole alcanzar más expresión artística.

---

<sup>102</sup> Hubo, eso sí, salas (como teatro Alfil en Madrid o teatro CAPSA en Barcelona) que acogían con frecuencia a los grupos independientes, pero ninguna de carácter tan exclusivo y propiedad de una compañía, como en el caso del Pequeño Magallanes.

<sup>103</sup> Como indica Cristina Santolaria Solano (1998: 792) y lo confirma también José Luis Alnso de Santos, la obra se mostró en las casas de la aristocracia madrileña, entre otros en la casa de los Urquijo Carvajal.

#### 4.1. Estructura y organización.

Según indica Juan Pedro Sánchez Sánchez (1997: 139-198) en su trabajo sobre la cartelera madrileña, entre los años 1970-1974 se podía encontrar tres tipos de lugares diferentes donde se desarrollaba la actividad teatral: los teatros comerciales, los cafés-teatro y los lugares ocasionales del circuito minoritario. La idea del TEI era crear un nuevo espacio dentro del circuito comercial, estableciendo de esta forma una alternativa frente a las estructuras existentes en España. En 1971 el grupo encuentra una sala en la calle Magallanes 1. Aunque el arquitecto Pablo Carvajal se ocupó de transformar la sala de modo que ésta pudiera cambiarse en cada montaje, con una capacidad de unas 80 butacas, según las normativas existentes desde 1918, por falta de capacidad suficiente, la sala no se podía clasificar como edificio teatral comercial y la única posibilidad para poder funcionar era registrarla como café-teatro.

El fenómeno de los café-teatro era cosa habitual en París y Nueva York a principios de los sesenta. A España llega al final de la década, con la madrileña Lady Pepa, dirigida por Concha Lorca, siendo su directora artística. Pionera en esta experiencia fue Barcelona con La Cova del Drac, que presentó algunos espectáculos de Jaume Vidal y María Aurelia Capmany. Entre 1970 y 1974, siempre según Sánchez Sánchez, en Madrid se abrieron treinta y tres café-teatros (exceptuando el Pequeño Teatro Magallanes), de los cuales diecisiete llegaron sólo a uno o dos estrenos y cerraron pronto sus puertas. La mayoría de estos café-teatros tenía un perfil menos ambicioso, incluyendo en su repertorio espectáculos de ambiente más distendido y variado, presentando en muchas ocasiones montajes cercanos al vodevil. De ahí que, como indica García Templado (1981: 20), los café-teatros fueran pronto invadidos por el teatro de evasión, convirtiéndose en locales parecidos a los comerciales, con la única diferencia de una capacidad menor de la de un teatro.

Para el TEI la denominación del café-teatro nunca les resultó adecuada, ya que sus ambiciones iban más allá de un bar con espectáculos. Aunque el mismo grupo tenía que registrar el local de esta forma, siempre intentaban huir del nombre café-teatro: «[...] no somos “café-teatro”, sino un teatro muy experimental. Estamos experimentando diariamente. Nadie se llame a engaño cuando venga aquí» (TEI, 1971c: 132). En sus primeros años, para poder sostener la sala tanto desde el punto de vista económico, como jurídico, en Magallanes se servían bebidas, pero ni su mentalidad ni sus planes iban por este camino. Además, muy pronto se decidió quitar las mesas y dejar de servir copas, ya que esa liturgia de los camareros y las botellas impedía que la representación se mantuviera con la atención necesaria. Para el colectivo el café-teatro fue, por un lado, un eslabón entre lo que permitía la ley para los grupos de cámara -que de otra manera tendrían que haber seguido actuando en colegios mayores-

y su idea de una sala independiente. Sin embargo, por el otro lado, por falta de alternativas legales, a la vez se veían atrapados en el molde de un tipo de sala que se ajustaba a su objetivo. Esta situación la describe con detalle José Monleón en la revista *Triunfo*:

Pienso yo que fenómenos como el del café-teatro están íntimamente ligados a la aniquilación creciente de la vieja estampa. Porque al teatro le pasó lo que a tantas cosas: que los viejos moldes, aunque haya perdido sentido, aunque estén culturalmente muertos, siguen ejerciendo una automática tiranía sobre el presente. [...] El teatro moderno se encontraría, pues, metido en la siguiente contradicción: la necesidad de evolucionar dentro de un aparato creado justamente para todo el contrario (Monleón, 1969a: 7-8).

En este punto es importante señalar, que a pesar de la denominación oficial que indicaba el registro, con el tiempo las carteleras oficiales incluyeron al Pequeño Teatro Magallanes dentro del circuito comercial mayoritario, presentando sus estrenos junto con los demás teatros comerciales.

A pesar del florecimiento de los locales de café-teatro, la situación de estos espacios fue bastante complicada, sobre todo desde el punto de vista jurídico. La legislación vigente de teatro no se planteaba con mucho detalle la existencia de los café-teatros. El capítulo VI del Reglamento de los Espectáculos (del 3 de mayo de 1935)<sup>104</sup> no especifica de ninguna manera las características de estos locales, dando únicamente indicaciones en cuanto a puertas de salida, escaleras, cuartos de artistas, volumen o cubicación, servicios contra incendios. En este sentido, los café-teatros fueron tratados por la ley de la misma forma que los cabarets y los dancings, en los cuales no se podía instalar escenarios con cortinas de ninguna clase de decoraciones, debiendo los artistas actuar en la pista o en un tablado construido al efecto. En realidad los trámites se realizaban según cada uno de los empresarios:

Si el empresario es dueño de una discoteca o de un hotel y quiere hacer un sitio en su negocio para el café-teatro, con la sana intención de incrementar su bolsillo, sin otros horizontes teatrales que el vodevil, la comedia intrascendente o la pieza frívola con dos canciones, sólo tendrá que causar una solicitud, esperar la inspección y pasar la previa censura antes de cada estreno. Si en lugar de un propietario de discoteca se trata de un grupo joven que quiere poner en marcha un local pequeño para teatro moviéndose entre terribles limitaciones, tendrá todas las dificultades imaginables y más (Pérez Coterillo, 1972c: 7).

Las dificultades que menciona Pérez Coterillo, las confirma también Sánchez Sánchez: «Los cafés-teatro son los que mayores dificultades tienen porque la presencia en sus locales de un espectáculo teatral suele ocasionar protestas de los empresarios de locales dedicados exclusivamente al teatro. De este modo, los cafés-teatro deben pagar un impuesto adicional que, si el espectáculo no triunfa, evitan y subsisten como nacieron originariamente, como discoteca o como sala de fiestas» (Sánchez Sánchez, 1997: 139-198).

---

<sup>104</sup> Gaceta del 5 de mayo de 1935, corregida por otra Gaceta de 8 de mayo del mismo año.

En cuanto al mecanismo interno de funcionamiento, el TEI seguía aplicando el sistema de cooperativa teatral que ya declaró en el reglamento adjunto al registro. La decisión y apuesta por este nuevo sistema de producción teatral no constituía un hecho aislado en el mundo de las compañías independientes y además incluía una cierta dinámica interna del grupo que, como recoge Fermín Cabal (1980: 41), asumían muchos de los colectivos: gestión económica en modalidad cooperativista, donde el grupo es el propietario de los medios de producción y los miembros son socios cooperativistas; administración interna basada en la igualdad, donde todos los miembros participan en las decisiones que afectan al colectivo, y trabajo artístico colectivo para llegar a la expresión del conjunto del grupo.

El TEI como cooperativa, convirtió su Pequeño Teatro en una sociedad anónima, cuya mayoría de acciones pertenecían al propio TEI. Sin embargo, esta solución no garantizaba la estabilidad económica tan añorada por el grupo. Año y medio después de su inauguración –tras los comentarios entusiastas de bastantes críticos y el fervor de muchos profesionales, y también de juicios adversos de los detractores– el TEI se ha encontrado en una situación económica muy difícil y con escasas posibilidades de supervivencia. «Debemos más de un millón de pesetas...» anunciaban los componentes del grupo en varios periódicos. Los problemas que han llevado a esta situación eran numerosos.

En primer lugar, influyó de manera significativa la falta de reconocimiento de la labor del Pequeño Teatro como válida para conseguir el carnet profesional. A pesar de la educación de varios años, avalada por años de experiencia, los actores del TEI no pudieron conseguir la aceptación del Sindicato del Espectáculo, dada la falta de la libertad sindical en el franquismo, la única organización de este tipo:

Se da la paradoja de que un actor como Antonio Llopis, que ha intervenido en los espectáculos más importantes de los últimos años («Cuento para la hora de acostarse», «Proceso por la sombra de un burro», «Historia del zoo»), que está trabajando ininterrumpidamente desde mil novecientos sesenta y cinco y que da clases de interpretación en la Escuela de Arte Dramático, no puede tener carnet profesional porque, al parecer, no ha hecho todavía suficientes méritos (Demetrio, 1972: 39).

De ahí que el TEI desde la apertura de su local, tuviera problemas sindicales, ya que sus intérpretes no eran considerados actores. Para ser actor en la época del franquismo era necesario poseer un carné profesional que dispensaba el SNE (Sindicato Nacional del Espectáculo). Este carné se obtenía con el título oficial del Conservatorio más dos meses de prácticas en compañías profesionales o 30 representaciones. Los únicos que no necesitaban las prácticas eran los hijos de actores. Quienes tenían únicamente el título de Grado Elemental podían acceder al oficio trabajando seis meses como meritorio. Y para los que no tenían estudios oficiales, existía la posibilidad de trabajar como meritorios durante un año. Posteriormente, en la mejora de sistema educativo, las condiciones

varían un poco, convirtiéndose en las siguientes: poseer el título expedido por las Escuelas Oficiales de Arte Dramático o bien poseer un certificado de meritoriaje, que consistía en la práctica efectiva de la actividad artística. Dicho certificado se conseguía después de haber trabajado seis meses, teniendo previamente estudios de Enseñanza Media o Superior, o bien trabajando un año en el caso de estudios primarios. Para entender mejor la situación se puede servir de los datos ofrecidos por la encuesta del 1974 realizada por *Primer Acto*. La revista señala que un 65,5% de los actores consigue su carné por meritoriaje, un 23,4% por graduarse en las EOAD y un 6,6% siendo hijo de actor (Equipo Est. Teatrales, 1974: 51). En esta encuesta aparece también un 4% que no contesta. Se puede suponer que en gran mayoría son profesionales que no poseen carné y trabajan en el teatro de cámara e independiente, como los componentes del TEI. Pues bien, estos profesionales en realidad son trabajadores de segunda, ya que no tienen el derecho de votar en las elecciones sindicales para elegir a sus representantes. Emeterio Díez Puertas añade los siguientes datos:

Según el censo de 1970, los actores de teatro con carnet serían 1.864: 753 en Barcelona, 740 en Madrid, 271 en Valencia y el resto en otras provincias. En la realidad, la cifra en esa fecha es de más del doble, pues según los propios actores en Madrid existen hacia 1975 unos 3.000 actores. La diferencia de cifras se explica porque muchos actores renuncian a inscribirse en el Sindicato o éste los rechaza para contener la infiltración del antifranquismo (Díez Puertas, 2003: 193).

Segundo problema fue el dinero, o más bien su falta, que condicionaba la vida del Pequeño Teatro desde sus principios. Los problemas económicos era una cuestión bastante compleja, ya que tenía su fuente en varias cuestiones vinculadas, por un lado con las subvenciones, por el otro, condicionadas por la legislación vigente.

El TEI supo superar las dos dificultades que más obstaculizaban el desarrollo de una sala de teatro: la crisis empresarial y la caída de ocupación, creando su propia cooperativa y logrando un alto número de fieles espectadores. Sin embargo, la tercera característica del sistema teatral de estos años –las subvenciones– fue un problema que ya no tenía una solución que se podía dar dentro de las estructuras de la cooperativa. Hasta los años sesenta el teatro en España careció de protección, salvo las cuestiones de mantenimiento de los edificios teatrales y los festivales oficiales. En ambos casos el dinero fue repartido por el SNE y los certámenes nacionales. Por otro lado, una gran parte del dinero fue invertida en la maquinaria del aparato de censura e inspecciones de espectáculos. Sin embargo, estas cantidades de ninguna manera ayudaban a las compañías teatrales. El Estado invertía dinero en premios, sostenía algún teatro público y, sobre todo, vigilaba la moral de los espectadores que acuden al teatro. Las ayudas oficiales eran más bien pocas y retrocedían paulatinamente hasta crear una visible crisis teatral. La crisis vino contenida de alguna manera por el capital público, en la mayoría por la propia gente de teatro que defendía los valores que difunde el arte dramático. En el caso del TEI, la

ayuda oficial fue muy escasa, para no decir inexistente: «[...] creemos que necesitamos señalar que no tenemos subvenciones estatales (al contrario, el Ministerio nos debe desde hace tres años la mitad del importe de un premio, y además, no nos favorece con las ayudas que se dan a los demás teatros cuando representan autores españoles)» (Demetrio, 1972: 39).<sup>105</sup>

Siguiendo los datos que aporta Fernando Cantalapiedra (1991: 122), los gastos que tenían que asumir los grupos independientes eran los siguientes: sueldo de los actores, gastos del local, gasto de transporte, gastos de puesta de escena y montaje, gastos de distribución, varios y publicidad. Además también tenían que pagar los siguientes impuestos: tráfico de empresas e IRTP como industriales, licencia fiscal, impuestos menores, sociedad de Autores, cuotas del sindicato.

En este aspecto, el enemigo más feroz para el local del TEI fue la legislación que delimitaba a la sala a la denominación de café-teatro, y por consiguiente imponía una contribución impuesta por la Sociedad de Autores:

Para ser teatro tenemos que tener bambalinas, telón de acero, apuntador y dos acomodadores. Y claro, nosotros no tenemos espacio para todo esto. Como no hay una reglamentación de cafés-teatro, tenemos que pagar a la Sociedad de Autores por minuto de la representación; entonces cada representación nos cuesta tres mil pesetas, mientras que cualquier teatro «de verdad» sólo paga el diez por ciento de la taquilla. Inútil decir que en ocasiones no llegamos a esa recaudación. Por otra parte, se entiende que al pagar una cantidad fija, nos equilibramos con cualquier otro café-teatro, que puede tener cincuenta veces nuestras localidades y servicios de mariscos y whiskys durante la representación [...] (Demetrio, 1972: 39).

La situación más grave llegó en 1972, coincidiendo con el estreno de *Después de Prometeo*, en octubre de aquel año. Después de más de un año de funcionamiento el grupo se enfrentaba a una gran crisis económica. Siguiendo en la modalidad de cooperativa cobraban, en el caso de llenar la sala todos los días, dos mil pesetas a la semana; generalmente bastante menos. Para poder sacar estas cuentas los componentes del TEI tenían que trabajar dieciséis horas diarias, que según comentan se repartían entre los estudios, ensayos y representaciones, contando también las actuaciones fuera del Pequeño Teatro. No fueron ya suficientes las subvenciones de amigos, que compraban unos carnets

---

<sup>105</sup> Este hecho, que afectaba también a otros locales teatrales, incluso los comerciales, se ve bien reflejado en las cifras generales de la pérdida de las infraestructuras de las salas. Según los datos de Emeterio Díez Puertas (2003) en 1945 existen en España 298 locales dedicados sólo a representaciones teatrales, en 1963 son alrededor de 163 (un 60% pertenecen ya a instituciones públicas) y en 1977 apenas 61 (incluidos los que dan también espectáculos musicales). Los datos son más inquietantes si se añade que la mayoría de estas salas se encuentran exclusivamente en grandes ciudades, sobre todo Madrid y Barcelona, llegando a representar un 65% de todos los locales en el país. Detallando, se puede enumerar que en Madrid al principio del siglo XX había en total 35 teatros, mientras que en 1945 había ya 22 teatros, y en 1977 se quedaron 26 salas. El resto de las ciudades y pueblos conoce teatro sobre todo de tiempos de fiestas locales, dos o tres veces al año. Esta decaída de la infraestructura va unida a la reducción del número de las compañías privadas. Según Díez Puertas, en Madrid 1971 de las 165 obras estrenadas, sólo 65 corresponden a las empresas privadas.

de mil pesetas al año, que daban derecho a entrar a la sala cuando se quiera. En 1972 estas ayudas oscilaban entre las cien mil pesetas y las ciento veinticinco pesetas. Sin embargo, la mayoría de este dinero se lo quedaba la Sociedad de Autores, que tal y como se indicó anteriormente, cobraba al TEI por minuto de representación. Hay que apuntar que un café-teatro pagaba cantidad fija de una obra – cantidad variable según los minutos que dure la puesta en escena– independientemente de que se celebren una o varias sesiones al día del mismo espectáculo. El TEI al poner en práctica la función única, y ofrecer programas diferentes tarde y noche, hasta totalizar tres espectáculos distintos diarios, debía pagar los derechos de tres obras, con lo que sus gastos por este concepto se multiplicaban.

En 1972 el TEI llegó a una situación límite. El colectivo todavía no había terminado de pagar los gastos de la instalación del local y ya había acumulado deudas con la Sociedad de Autores, debido a que en muchas ocasiones la taquilla no llegaba a la cantidad que había que ingresar a la Sociedad: «Se han dado casos de hacer taquillas diarias de dos mil pesetas, y haber pagado tres mil a Autores». De esta forma, queriendo repartir, tal y como estaba establecido en la cooperativa, en aquel momento compuesta por 17 personas, un 33% de los ingresos, el dinero restante no llegaba a cubrir los gastos fijos.

El TEI lanzaba las llamadas de socorro económico, cuando ofrecían las representaciones de *Después del Prometeo*. Unos días antes de que se fuera a estrenar el montaje de *Tábano*, *El retablillo de Don Cristóbal*, los componentes del TEI se vieron sorprendidos por el cierre de su local. La Administración alegaba que el local sólo estaba autorizado para hacer espectáculos con un máximo de cinco intérpretes. Por un momento el problema del cierre y la reestructuración necesaria de la sala apartan los problemas económicos del grupo. Sin embargo, las dificultades no desaparecieron. A su socorro llegó la Fundación Juan March que en 1973 le concede al TEI una subvención para la investigación en el ámbito teatral, con la cuota de 1.500.000 pesetas.

En el abril 1974, casi tres años después de la apertura del local, en una entrevista para el *ABC* (Hernández Petit, 1974: 79-80) el grupo declara que éste se compone de veinticinco personas («todos jóvenes»), sin detallar cuántos entran en la cooperativa. También comentan que de la recaudación en bruto la mitad es para ellos. En aquel momento la taquilla cobraba 150 pesetas por butaca, ofreciendo un 50% de descuento para estudiantes (con un cupo de 20% de las entradas destinado para ellos). No obstante, aunque la situación parece estabilizada, los problemas volverán a repetirse en 1976.

#### 4.2. Pequeño Teatro Magallanes: una sala abierta.

Según los planteamientos del TEI, el Pequeño Teatro Magallanes pretendía ser un lugar mucho más consistente y sugestivo que el resto de los cafés-teatro madrileños. En primer lugar, la apertura de la sala significaba para el colectivo la salida del ámbito restringido y principalmente universitario, en el que anteriormente se había desenvuelto, y la posibilidad de dirigirse a un público más amplio. Por el otro lado, la sala albergaba el laboratorio escénico que pretendía coordinar la ya larga labor de investigación llevada por el TEI.

El 11 de noviembre de 1971 el diario *ABC* anuncia que el día 15 de noviembre el Pequeño Teatro procederá a la apertura de su «laboratorio escénico». Se puede suponer que la idea fue un resurgimiento, con nuevos criterios, y, sobre todo, con nuevas posibilidades, del Teatro Estudio de Madrid, que en los años 1960 intentó cumplir una misión parecida. Sin embargo, a diferencia de la escuela, el laboratorio del TEI no pretendía formar actores para que luego pudieran seguir su carrera artística, sino formar gente que tras meses y años de talleres se pudiera convertir en parte del colectivo. José Carlos Plaza y Pedro Carvajal lo comentaban de la siguiente manera: «El objetivo del Laboratorio no es formar gente para que luego se vaya a otra parte, sino para nosotros. En este sentido no hacemos lo mismo que el TEM, que era una escuela de actores. [...] Es un trabajo ligado a una concepción de vida. Por ello es lógico que veamos en nuestra investigación un modo de agruparnos y avanzar juntos» (Layton, 1972b: 22).

Esta diferencia resulta aún más visible si se analiza los programas y los objetivos de las dos entidades. El TEM intentaba introducir una enseñanza más o menos sistematizada de una serie de materias, a cargo de un grupo de profesores. En cambio, el laboratorio del TEI quería llevar un conjunto de investigaciones y clases prácticas, entendidas como parte de un discurso abierto dentro de la línea ideológica y estética del grupo. De esta forma, más que una escuela de interpretación, el TEI quería crear un centro donde la exploración práctica convive con la teórica con el fin de fecundarse mutuamente. De ahí que, la labor del TEM pueda ser clasificada como pedagógica, mientras que en el caso del laboratorio del TEI la intención se desplaza más hacia la investigación:

[El laboratorio] Dirigido por William Layton, no pretende ser una escuela de arte dramático según se entiende aquí. Únicamente se quiere conseguir una forma de expresión más verdadera – orgánica, como la llamamos, entre todo sus componentes. Tampoco pretende fabricar actores, sino educar a una serie de personas en una nueva sensibilidad artística, todavía desconocida en nuestro país, pero vigente hace muchos años en el resto del mundo (Figuerola, 1971: 127).



En este aspecto, se puede notar una fuerte influencia de los laboratorios creados en los años sesenta y sobre todo, del famoso Teatr Laboratorium de Jerzy Grotowski<sup>106</sup> en Polonia. Para los grupos como el TEI, las investigaciones del polaco fueron entendidas como una formulación final de un proceso de que había empezado Stanislavski y laboratorio de Meyerhold en la propia escuela de Stanislavski. Sus teorías que llevaban al actor a una experiencia esencial a partir de la cual debería empezar la construcción teatral, mostraron la dirección en la búsqueda de una comunicación intuitiva y emocional con el espectador. Sin embargo, si en un principio, los dos laboratorios se encaminaban en los mismos objetivos, la realización y las direcciones de búsqueda varían sustancialmente. Aunque el TEI en varias ocasiones mostró la ambición de profundizar en el teatro ritual e incluso solicitó la presencia de los componentes del Teatr Laboratorium para dar cursos en el Pequeño Magallanes, nunca llegó a emprender del todo el camino trazado por Grotowski. En este punto, es importante recordar que las representaciones del director polaco nunca llegaron a España, por lo que el conocimiento de sus experiencias fue únicamente teórico, basado en textos y conferencias.

Desde punto de vista ideológico y según las declaraciones del colectivo (Medina Vicario, 1976: 393), el laboratorio del Pequeño Magallanes estaba cimentado en dos pilares: por un lado, la necesidad de que cada actor debe conocer lo mejor posible el material con el que va a crear, es decir su cuerpo, su voz, sus posibilidades físicas; por el otro, el trabajo con una realidad artística que se desarrolla dentro del mismo mundo escénico, que a su vez es un reflejo de la vida real.

Desde el punto de vista práctico, la programación del Pequeño Teatro fue la misma casi todos los días. Según los datos que aporta el diario ABC (TEI, 1971c: 132) en el noviembre de 1971, es decir unos días después de la apertura del laboratorio, había doce actores y seis profesores. Desde las diez de la mañana hasta las dos de la tarde, en grupos divididos, se realizaban trabajos sobre la expresión, emoción y sobre la voz. Dentro de estos grupos dedicados a la formación dentro de la línea de la interpretación orgánica, uno se dedicaba a la preparación y la otra a la experimentación. Los profesores principales del laboratorio eran: William Layton, Arnold Taraborrelli y Pilar Francés. Tal y como indica José Carlos Plaza (Layton, 1972b: 142), entre los alumnos también aparecían profesionales que aunque no pertenecían al grupo, participaban en las clases, para desarrollar su interés por las nuevas

---

<sup>106</sup> Aunque el nombre de Teatr Laboratorium es asociado con el laboratorio llevado a cabo por Jerzy Grotowski y Ludwik Flaszen desde 1959, primero en Opole y luego en Wrocław, en realidad hace referencia a no sólo a la institución sino a todo el período de la actividad creativa, centrada en la realización de espectáculos (1959-1969) y también al período del Teatro de las Fuentes (años 1970-1980). En cuanto a la información sobre el director polaco disponible en España *Primer Acto* publica por primera vez (*Primer Acto* núm. 92, enero 1968) el famoso artículo de Grotowski *Ku teatrowi ubogiemu* (*Hacia el teatro pobre*) tres años después de su publicación en Polonia en la revista *Odra* y a partir de esta fecha con frecuencia atiende la problemática del director polaco.

investigaciones teatrales. Entre ellos estaban: Ana Belén, Silvia Vivó, Enriqueta Carballeira, Tina Sainz, Marisa Paredes, Rafael Guerrero, Eusebio Poncela, Ramón Pons, Massiel.

Simultáneamente a las clases, o una vez acabadas éstas, hasta las siete de la tarde se ensayaban los próximos montajes. Sobre esta hora se reunía toda la compañía para preparar el local y colocar luces. Francisco Vidal recuerda los primeros años del Pequeño Teatro de esta manera: «Dábamos clases, nos daban clases, realizábamos dos funciones diarias y ensayábamos el siguiente espectáculo. De alguna forma el Pequeño Teatro quiso ser lo que después ha sido el Teatre Lliure» (Pascual, 1995: 34).

La forma de trabajar en el laboratorio del TEI fue mantenida dentro de la línea del Método explicado por William Layton y entendido como interpretación orgánica que implica actuar «de verdad, de acuerdo a tu estado de ánimo, sacando en el escenario tus propias vivencias, tu estado de humor, creando una relación real con los otros personajes que, con el mismo sistema interpretativo que tú, concretan la situación» (Galán, 1971: 43). El laboratorio sin asignaturas específicas ni sistematizadas, organizaba su trabajo alrededor de ejercicios que diariamente realizaban los actores. Divididos en grupos, según el nivel de experiencia en las improvisaciones, progresaban en el desarrollo de las técnicas que proponía sobre todo William Layton. Dentro de sus ejercicios habituales, descritos en el apartado sobre el Método, se encontraban también nuevas formas de búsqueda de la «expresión verdadera».<sup>107</sup>

El novedoso planteamiento de la sala fue además apoyado por importantes cambios introducidos en el funcionamiento del Pequeño Teatro. Siendo los primeros en la profesión, los actores del TEI desde el principio de la actividad de la compañía han implantado un día de descanso (los lunes). Los demás actores tuvieron que esperar hasta 1972, cuando después del despido de Juan Diego y Concha Velasco, por exigir el día de descanso, la profesión se movilizó y la propuesta terminó por ser aceptada por la patronal. Fue también el primer grupo independiente que a partir de la segunda quincena de enero de 1972 empezó a insertar publicidad de sus espectáculos en prensa. Además, como ya se ha apuntado con anterioridad, el Pequeño Teatro, a pesar de su denominación de café-teatro, fue

---

<sup>107</sup> En 1972 Layton (1972b: 27-28) dice estar trabajando con uno de estos grupos, ya más avanzado en la improvisación, con un ejercicio del Open Theatre de Nueva York. Como en el ya mencionado caso de Grotowski, en esta ocasión la información sobre este entrenamiento le llega al TEI por medio de los textos de Joe Chaikin y unas fotografías de los ensayos del grupo. Aunque Layton reconoce nunca presenciar los ejercicios de las «transformaciones» («recibir un objeto, usarlo, transformarlo y pasarlo a otra persona») propuestos por el grupo neoyorquino, el laboratorio trabajó durante unos meses en la experimentación de saltar la barrera e ir más allá de la improvisación. Además de Layton, las clases fueron impartidas por otros profesores, entre ellos durante seis meses entre 1971 y 1972, por dos actrices de la compañía de Roy Hart.

clasificado como una sala comercial dentro del mapa teatral madrileño, hecho que elevó de manera sustancial el estatus del grupo.

Asimismo, el Pequeño Teatro fue pionero en introducir el intercambio de espectáculos entre los grupos independientes. Para aquella época fue una práctica novedosa, ya que no es hasta 1995 cuando se institucionaliza en la creación del Circuito Intersalas, que permite que las compañías con local propio intercambien sus trabajos. En este sentido el local del TEI era una plataforma de presentación, no sólo de los montajes del propio colectivo, sino también de numerosos grupos invitados.

El primer grupo invitado fue La Cuadra con el espectáculo *Quejío*, cuya dirección, letras y montajes correspondían a Salvador Távora y Alfonso Jiménez Romero, anteriormente vinculados ambos al grupo de Teatro Lebrijano.<sup>108</sup> *Quejío* se estrenó en la sede del TEI el 14 de febrero de 1972 y permaneció en cartel durante 12 semanas, convirtiéndose en el primer gran éxito de La Cuadra, aplaudido tanto por la crítica como por el público: «su trabajo, afrontado con espíritu colectivo, presentado todas las noches en el TEI ante un público respetuoso y abundante, debe ser considerado como una aportación muy importante al reencuentro del cante con sus ancestrales significaciones» (Monleón, 1972b: 48). En abril del mismo año el Pequeño Teatro programó también la reposición del espectáculo, que otra vez con gran éxito fue mostrado durante nueve semanas.

El siguiente éxito de la sala fue el *Retablillo de Don Cristóbal* del grupo Tábano, estrenado en octubre de 1972, después de un período de cierre y remodelación de la sala provocado por una denuncia de la Administración con motivo del espectáculo colectivo *Después de Prometeo*.<sup>109</sup> La obra del Tábano, que se inscribió dentro de la línea de los montajes que valoraban de nuevo el teatro de Federico García Lorca<sup>110</sup>, permaneció en cartel durante diez semanas, llenado otra vez la sala de Pequeño Magallanes de público.

Después llegan dos estrenos de autores norteamericanos a cargo de la Compañía de Repertorio Norteamericano: *El interrogatorio de Nick*, Arthur Kopit y *El metro*, Leroy Jones, seguidas por el *Cuento*

---

<sup>108</sup> José Monleón comenta de la siguiente manera la historia de la llegada del grupo al Pequeño Teatro: «Antes de mi viaje a Sevilla para ver el ensayo, Távora, todavía distante del medio teatral, inseguro ante el destino de su *Quejío*, me había hablado de la posibilidad de estrenar el espectáculo en Torres Bermejas, uno de los tablaos de Madrid. Después de ver el trabajo, hablé con José Carlos Plaza, que accedió, fiándose de mi palabra, a presentarlo en el Pequeño Teatro Magallanes, concluida la función regular del TEI. Noche tras noche, a partir de la una de la madrugada, contemplada por los censores como si se tratara de un “flamenco” más para turistas, la representación de *Quejío* se asentó hasta convertirse, durante varios meses, en una de las atracciones de nuestra vida teatral» (Monleón, 1988: 9).

<sup>109</sup> Más información sobre este cierre se encuentra en el apartado dedicado a la obra *Después de Prometeo*.

<sup>110</sup> Dentro de esta línea se presentador también: el montaje de *Yerma* por la compañía de Nuria Espert, bajo la dirección de Víctor García (estreno 29.11.1971), o *La casa de Bernarda Alba*, por el Teatro Experimental de Oporto, dirigida por Ángel Facio (estreno 28.01.1972).

para la hora de acostarse de Sean O'Casey por la compañía Esperpento. Sin embargo, el grupo sevillano no tuvo suerte en el Magallanes y tres días después de su estreno (28 de mayo de 1973) la obra fue prohibida por una orden gubernativa. Ésta fue ya la segunda vez que el TEI se vio obligado a alterar su programación en el Pequeño Magallanes. En esta ocasión las razones de la prohibición no fueron hechas públicas. Después de esta mala experiencia el Esperpento volverá a la sala del TEI con *Los diálogos de Ruzante* en abril de 1974.

A los grupos independientes que pasaron por el escenario del Pequeño Teatro hay que añadir también la Compañía María Paz Ballesteros con *Los acreedores* de August Strindberg, en versión de Alfonso Sastre (estrenada el 4 de diciembre de 1973), el grupo Ensayo Uno–En Venta, procedente de Los Goliardos, con *Anfitrión, pon tus barbas a remojar* de Jaime Carballo y *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, de José Luis Alonso de Santos, por el Teatro Libre. El antiguo componente del TEI, presentó su obra en dos ocasiones en diciembre de 1975 y en enero de 1976. Antes del estreno de la obra de José Luis Alonso de Santos, cuando el TEI estaba con *Terror y miseria del III Reich* por el Sur y Galicia, el colectivo cede su espacio escénico a quien es coreógrafo y colaborador habitual del grupo: Arnold Taraborrelli. El norteamericano, afincado en España desde la segunda mitad de los años sesenta, estrenó, junto con el Centro de Investigaciones Teatrales el montaje de danza de *Pequeñas cosas para un sitio pequeño*, con el subtítulo *Danzas urbanas*. Además de estos estrenos, la sala acogió recitales de poesía y música, conferencias y encuentros con actores y directores, presentaciones de libros.<sup>111</sup> Estas obras fueron habitualmente representadas como tercera representación de la noche, siendo las dos anteriores del propio TEI.

La variedad y calidad de la oferta de la sala fue galardonada con el premio de *El espectador y la crítica* en 1972 por la mejor programación de una sala comercial. El Pequeño Magallanes vuelve a ser nominado en la misma categoría en 1974, sin obtener el premio.

#### **4.3. Creación colectiva y el Método.**

Al inaugurar el Pequeño Teatro en junio de 1971 el grupo hace una declaración, a modo de manifiesto ideológico titulado «Situación actual de la escena» que recoge el *Primer Acto* en su número 135. En ella el TEI denuncia la situación teatral en España, que según el colectivo se encuentra en un punto muerto que ha producido el desinterés y el alejamiento del público. El TEI ve la causa de esta situación en una serie de condicionamientos que impiden hacer teatro como respuesta a las necesidades colectivas de la sociedad. Desde el punto de vista de la compañía dos son los problemas

---

<sup>111</sup> Para una relación completa de estrenos en el Pequeño Teatro Magallanes véase el Anexo II.

principales: «el fin exclusivamente lucrativo, basado en el éxito comercial, y junto a ello y consecuentemente, el halago ideológico hacia los sectores económicamente pudientes» (TEI, 1971b: 5). Como efecto de este esquema el medio teatral es utilizado exclusivamente por los empresarios, las obras se eligen según los cánones tradicionales de un público muy determinado, que a su vez provoca un desconocimiento del teatro actual y abandono de la investigación en las técnicas dramáticas. Sin embargo, junto a estos datos negativos, el TEI aprecia un síntoma esperanzador: la presencia de nuevos grupos teatrales, que rehúyen de los rígidos cánones del teatro comercial. Junto a esta nueva aparición renace también un nuevo tipo de público, que según el colectivo, está «necesitado de renovación, con ansias de oír, de ver y, sobre todo, de vivenciar [sic] sus problemas reales» (TEI, 1971b: 5). Viendo esta ola de cambio el TEI propone una nueva forma de generar un espectáculo: «[...] pretendemos crear una nueva modalidad de empresa: aquella que solamente sea un medio para la puesta en pie del resultado de un equipo de hombres de teatro, de tal manera que este trabajo grupal no esté impedido ni modificado por otras circunstancias que las propias de su desarrollo específico» (TEI, 1971b: 5).

La nueva modalidad de empresa a la que hace referencia el TEI es la cooperativa y dentro de ella, el trabajo colectivo.<sup>112</sup> La creación colectiva surge como un deseo de reflejar una actitud anti-jerárquica y anti-sistema que tenía su fuente en la irritación con los valores y estructuras predominantes. Este nuevo modelo teatral traía una nueva organización tanto en los aspectos vinculados a la autoría de las obras como de los elementos escénicos y del correspondiente proceso de creación. Esta concepción que rechazaba la autoría única, insistía en la responsabilidad compartida y, a su vez, en la posibilidad de expresión de todos los individuos componentes del grupo. De esta forma, la colectividad se extendió a la democratización artística, dando la posibilidad de convivencia de diferentes modos de expresión artística al mismo nivel. El Living Theatre describía el proceso del trabajo colectivo de la siguiente forma:

Un grupo de personas se reúne. No hay autor para apoyarse en él y que te arrebatase el impulso creador. Destrucción de la superestructura de la mente. Entonces aparece la realidad. Nos sentamos juntos durante meses hablando, absorbiendo, creando una atmósfera en la que no sólo nos inspiramos mutuamente, sino que además cada cual se siente con toda libertad para decir lo que le apetezca. Enorme jungla pantanosa, un paisaje de conceptos, almas, sonidos, movimientos, teorías, helechos de poesía, tosquedad, páramos, vagabundeos. Luego se une y toma forma. En el proceso se presenta una forma. La persona que menos habla puede ser quién inspira a la que más habla. Al

---

<sup>112</sup> La creación colectiva llegó a España sobre todo por medio de Living Theatre, que defendía en sus trabajos este tipo de colaboración que cuestionara las convenciones teatrales concebidas hasta ahora: el lugar del actor, la función del público o el papel del texto dramático. Una verdadera explosión del teatro de creación colectiva se da en 1969 cuando la mayoría de los grupos presentados en el Festival de Nancy declara trabajar de esta manera. Valga la pena subrayar que en el mismo festival, dos años antes, en 1967, había sólo un montaje de creación colectiva dentro de la programación. Este florecimiento no se atribuye a la casualidad, sino que era una reacción a un conjunto de movimientos sociales que se estaban produciendo durante aquellos meses y que tuvieron su apogeo en el Mayo del 68.

final nadie sabe quién era realmente responsable de lo obtenido, el ego individual desaparece en la oscuridad, todos están contentos, todos tienen una satisfacción personal mayor que la de quién está solo (Beck, 1974: 57).

Para el movimiento independiente el cooperativismo fue el modelo administrativo y artístico más coherente que les permitía llegar por un lado, a la profesionalización del trabajo, y por el otro, convertía la prolongada convivencia de los miembros del grupo en un modo de vida. La creación colectiva fue para los grupos una fórmula eficaz que permitía cambiar el proceso de construcción teatral en un acto de elaboración conjunta. Dentro de este fenómeno cada uno de los miembros del grupo podía hallar un marco conveniente para desempeñar su labor creativa, que a su vez le permitiera expresarse y manifestarse.

En este sentido, el TEI en la mayoría de los montajes rechazaba destacar nombres de director, actores, escenógrafos etc. para mostrar «lo colectivo» como base teórica y a su vez un elemento integrador del conjunto. Este modelo que reforzaba la idea de colectividad, aunque conllevase una cierta dosis de idealismo utópico, fue en realidad un reflejo de una actitud social y política, donde todos los componentes del grupo pudieran sentirse co-creadores de la obra. Basta revisar las carteleras durante los años de la existencia del TEI, para ver que muchas de las obras se firmaban con un simple: «realización: TEI», como en los casos de las obras *Terror y miseria del III Reich*, *Los justos* o *Historia de un soldado*.

A su vez, el colectivismo se presentó como un medio que pudiera cambiar también el sistema teatral, consiguiendo una nueva concepción de la creación escénica, unida a nuevos lenguajes escénicos y hasta una nueva manera de concebir el hecho teatral. Se puede buscar en la actividad colectiva del TEI un legado de las enseñanzas del TEM, que tanto insistía en la independencia creadora de cada uno de los componentes del hecho teatral. El propio grupo lo define de la siguiente manera: «[...] trabajar en cooperativa, pero no sólo en su aspecto económico, sino también en lo que significa trabajar en equipo, es decir eliminar el autor como estrella, al actor como estrella y al director como estrella» (Galán, 1971: 42).

Dentro de esta línea hay que subrayar que en todos los grupos existían liderazgos, más o menos definidos que influían de maneras diferentes la práctica global de los conjuntos. Si en el aspecto económico y administrativo el sistema fue claro y apenas cuestionado, en las cuestiones artísticas las discrepancias eran mayores. Tal y como indica Fermín Cabal (1980: 42), en algunos grupos la personalidad del líder provocaba rupturas dentro del colectivo, en otros, mejor integrados, aparecía un núcleo base que garantizaba la estabilidad del grupo. Este fue el caso del TEI, donde estaba claro que el líder del grupo, aunque nunca de manera explícita, fue José Carlos Plaza, que dirigió dentro del

colectivo doce espectáculos. William Layton, otra persona importante del grupo, una referencia del Método de la compañía, realizó seis montajes. Con el tiempo Plaza y Layton, junto con varios actores como Begoña Valle o Francisco Vidal constituyeron una base estable que independientemente de los cambios, avalaban la existencia del TEI. Esta existencia se apoyaba, en las declaraciones del grupo, en la idea de una nueva estrella dentro de la compañía –el grupo–, y no como en las compañías tradicionales, el primer actor o actriz:

El estrellato sí es negativo; el talento genial, no. Cuando una persona limita su talento de director, o de actor, o de autor a mantener una figura que le ha dado la fama, a responder a la demanda, entonces el talento es negativo, porque se ha convertido en estrellato. [...] Si surge alguien con genio es una maravilla. Pero por muy genial que sea (y que conste que no creemos que en España tengamos ningún genio), el resultado de su trabajo siempre será mejor que si cuenta a su lado con el medio genio de otra persona. Lo que puede conseguir un equipo de gente preparada es siempre más de lo que puede lograr una persona sola [...] (Galán, 1971: 43).

La fórmula de la creación colectiva se manifiesta también en la colaboración en la elaboración de los textos. En este sentido, diferentes grupos presentan diferentes modelos de producción del texto: desde técnicas de collage, improvisaciones colectivas, montajes de obras de autor que es miembro del grupo o invitando a un autor de fuera. En el caso del TEI la compañía en la mayoría de los casos utilizaba textos ya existentes a base de los cuales ensayaban su versión de la obra, a veces llegando a una versión bastante alejada del original. Para estos supuestos el grupo contaba con un trabajo de dramaturgia que permitía asimilar la propuesta dramática al estilo del colectivo que ejercía en muchas ocasiones William Layton: «El autor es un generador de ideas, no de palabras. Y realmente no puede trabajar fuera del grupo. Intentamos crear nuestros propios textos; de momento, usamos algunos conocidos, pero reformándolos en este sentido que decimos, de manera que los títulos que hemos montado ya no tiene nada que ver con los originales [...] El producto final es lo que importa. El mito del texto es una tontería» (Galán, 1971: 42-43).

En este aspecto, el TEI se inscribía en el fortalecimiento de la figura del adaptador, que empezó a tomar primer plano a finales de los años setenta, cuando el drama y el teatro se separaban cada vez más. Así, el TEI, ya prácticamente desde sus inicios, intentaba armonizar la creación verbal con el resto de los sistemas escénicos. Prescindiendo de un texto literario previo que pudiera dictar la creación escénica, el grupo apostaba por una reducción de la obra dramática a aquellas situaciones que encajaban dentro de la aproximación que proponía el montaje creado por el colectivo. Un buen ejemplo de esta fórmula era la realización de *Súbitamente el último verano* de Tennessee Williams. Como se comprobará más adelante, el TEI recurrirá también a la creación colectiva «pura», como en el caso del montaje *Después de Prometeo*, donde todos los elementos de la obra fueron una creación conjunta, con un guión basado en las improvisaciones surgidas en los ensayos.

Sin embargo, las opiniones, como la mencionada de José Carlos Plaza, muy comunes entre los colectivo independientes, que posicionaban la creación teatral por encima de la literatura dramática, muy pronto tomaron carácter de polémica. Los adversarios señalaban el peligro de que el resultado fuese una suma del trabajo de individualidades, sin una integración que pudiera dar un resultado común y coherente.<sup>113</sup> Si bien es verdad que en los primeros años del colectivismo se convirtió en una euforia de cierto modo idealista, alimentada además por la mística, pasados los primeros años de agitación, como indica Cornago Bernal (2000: 142), la fórmula se matizó hacia un acto donde cada uno de los componentes dentro de una jerarquización flexible pudiera encontrar su libertad creativa. José Monleón lo resume de la siguiente manera: «El problema es simple, pero fundamental: no se trata, como ha ocurrido tantas veces en España cuando se ha intentado la creación colectiva, de que el actor sea, al mismo tiempo, empresario, autor, director, escenógrafo y hasta espectador, sino de que su trabajo se incruste «metódicamente» en la propuesta del grupo» (Monleón, 1974b: 47).

Dicho esto, resulta importante señalar que en el caso del TEI, y cabe suponer que también en los casos de los demás colectivos, la realidad no siempre iba a la par con estas teorías. Como reconoce Francisco Vidal en 1980 en una mesa redonda sobre creación colectiva, la mayoría de los montajes del TEI surgía no por decisión de hacer algo colectivo, sino por las circunstancias:

[...] el Proceso por la sombra de un burro surgió porque estábamos en una escuela de teatro cuando éstas prácticamente no existían. [...] En el TEM había entonces un equipo de actores, más o menos formados de la misma manera, que querían trabajar y demostrar lo que sabían. El trabajo colectivo vino por añadidura. [...] La Sesión surgió porque durante tres años se estuvieron haciendo trabajos de psicodrama en Ciempozuelos con los enfermos, como parte de la terapia, porque el médico psicoanalista era amigo nuestro. [...] Prometeo Encadenado, surgió porque se empezó a hacer un trabajo con la gente que no estaba trabajando en el montaje que entonces estábamos representando. [...] Siempre mandaron las circunstancias, no la idea de hacer un trabajo colectivo (Ladra, 1980: 53).

A pesar de que el colectivismo no siempre fuera un medio meditado, de las características de tratamiento de la creación teatral y, dentro de éstas, del papel del texto dramático, viene un rasgo muy importante del TEI: aparición de un estilo, trabajado a base de práctica colectiva, cuya manifestación última es el repertorio, entendido no como un catálogo de textos, sino de espectáculos.

Los fundamentos del trabajo del TEI, establecidos anteriormente por el TEM, estaban situados en la veracidad de actuación del actor. El camino más eficaz que ha encontrado el TEI para lograr este

---

<sup>113</sup> Entre los más críticos estaba Antonio Buero Vallejo que tomó parte en la polémica sobre las nuevas concepciones del teatro. El dramaturgo tenía muy clara la importancia de la figura del autor, considerando el texto dramático como la base indispensable de cualquier obra teatral que forma el ochenta por ciento del montaje, dejando el resto como margen para la creatividad del director. En un artículo titulado de manera explícita «Los derechos del talento» acometía además contra el teatro colectivo en el cual encontraba un exceso idealista y hasta infantilismo radical del que iba vestida, según el autor, toda ruptura. (Buero Vallejo, 1974: 29).



supuesto era la técnica de improvisación, entendida como un procedimiento que se basa en el conflicto dramático. Cada interpretación del actor es un conflicto o una lucha que intenta elevar lo que la naturaleza puede tener de dramático. En este sentido, resulta muy visible la evolución en la manera de entender y utilizar las improvisaciones, en comparación con los años de la actividad del TEM. Si en la experiencia del TEM la improvisación «rellenaba lagunas del texto», en esta ocasión, el grupo entiende la improvisación de otra manera: «La improvisación tiene única y exclusivamente la función de potenciar nuestras emociones, a través de un equipo de dirección» (Layton, 1972b: 16).

Para este fin el TEI tendía a investigar el «binomio actor-personaje», que en sus diferentes variantes intentaba conseguir «la transferencia y mutua readaptación, hasta llegar a un resultado de mayor identificación expresiva» (Kulenkampff, 1979: 39). Por el otro lado, estaba también el «binomio actor-autor», tomando como punto de partida la necesaria combinación de ambos. El último eslabón lo constituía el director, como coordinador de estas dos dinámicas «desde una visión objetiva, y aprovechamiento de todo aquel material expresivo, válido para la aclaración de los fines dramáticos» (Kulenkampff, 1979: 39). De ahí que el TEI viese su objetivo principal en la comunicación emocional con el espectador: «Todo nuestro trabajo está enfocado al actor como principal medio de comunicación entre el espectador y el hecho teatral. Para nosotros el actor es el auténtico creador de su trabajo. [...] Y nuestro trabajo está básicamente encaminado a su formación. Que el actor pueda aplicar correctamente no sólo sus emociones sino también su cuerpo, su voz, su ser íntegro» (Plaza, 1973-74: 56).

En este aspecto, el trabajo del TEI y de su laboratorio fue enteramente monopolizado por el actor, que se convertía en un protagonista indiscutible del hecho teatral. Su intento de descubrir su verdad interna era la única manera de poder llegar a comunicarse de modo auténtico con el espectador:

No nos interesa el teatro representado clásico, sino el conseguir que el actor sienta al máximo su papel; que viva auténticamente lo que es ficción como única forma de comunicación con el espectador. En el momento en que el actor cree realmente lo que representa y sufre en consecuencia, el mensaje llega con facilidad. El medio de llegar al público es entonces mucho más emocional que cerebral. En todo este proceso intervienen multitud de técnicas, que son las que estamos estudiando y experimentando continuamente (Espinós, 1973: 31).

El TEI tenía muy claro que ya no se trataba de generar mecanismos de imitación teatral, sino descubrir los procesos de la comunicación: «No hacemos teatro por estética, ni para formar actores perfectos, ni para investigar nuevas formas... Lo hacemos para comunicar al público una actitud, unas ideas» (Espinós, 1973: 31). En este aspecto, el grupo dotó de una especial importancia el concepto de «subtexto» introducido por Stanislavski. En el proceso de la producción teatral, el esfuerzo colectivo se

centraba en descubrir y discutir el subtexto oculto en las acciones del personaje. Los componentes del TEI estaban convencidos de que una creación dramática ocultaba varios matices que estaban por descifrar y por desarrollar. William Layton lo veía de la siguiente manera: «Yo me pregunto: ¿por qué presentar en un teatro lo que ocurre todos los días en el metro? Porque sabemos que allí hay un mundo de subtexto. Lo que se ve no es la verdad. ¿Para qué presentarlo entonces? Lo interesante es lo que no se ve. Descubrir esto es lo importante» (Layton, 1972b: 29). El descubrimiento venía por medio de técnicas cercanas al psicoanálisis, en las que el actor trataba de encontrar sus propias emociones, para por este medio, como dice José Carlos Plaza, «quitarle la careta» y llegar a una liberación interna: «Sólo queremos ver lo que cada actor tiene dentro. Si esto es liberatorio, doloroso, agresivo, angustioso o maravilloso y da mucha paz es una cuestión aparte. Lo que sí es cierto es que trabajando en un personaje puedes llegar a ver en ti mismo unos mecanismos que a ese personaje le van, y ese descubrimiento puede servirte, si no como liberación, al menos como información» (Galán, 1971: 43).

La comunicación eficaz se convirtió en una de las bases y objetivos del trabajo del TEI: «Como grupo, nuestro objetivo consiste en contar algo determinado a mucha gente, y de la forma que haga más fácilmente asimilable el mensaje de la obra. [...]» (Espinosa, 1973: 31). Preguntados por el tipo de teatro que pretenden realizar los componentes del TEI, respondían:

A un artista en un principio, no se le ocurre nada por obra y gracia de algún otro espíritu; el artista es un trabajador por encargo, aunque a veces no sea consciente de cómo se le encarga el arte. Pensamos que nuestro teatro debe estar encaminado a comunicarnos con todo tipo de público, y para establecer esta comunicación debemos tener presentes las vivencias de todos los componentes de la sociedad.; en definitiva tratamos de mostrar la realidad en la sociedad española actual, lo cual no quiere decir que esté presente en su totalidad en un espectáculo (Medina Vicario, 1976: 394).

Junto con este fin la motivación más importante fue para el grupo el compromiso ético:

Nosotros queremos hacer espectáculos consecuentes con nuestros planteamientos, atender a nuestras circunstancias y al desarrollo de lo que venimos haciendo, sin saltos gratuitos y puramente miméticos. En este sentido, el TEI ha sido criticado muchas veces, simplemente porque no nos hemos adscrito a las modas; eso nos ha hecho parecer un "ente aparte" catalogados como reaccionarios o gentes metidas en su urna. Eso es falso. Lo que es que antes de hacer alguna cosa nos la planteamos con mucho rigor. Si eso es una situación muy cómoda, o si estamos equivocados no lo sabemos. [...] Nos preocupa mucho ser consecuentes con nuestros espectáculos (Monleón 1972: 22).

El TEI, siendo el heredero directo del TEM, con la mayoría de los actores educados en aquella escuela, de manera lógica y natural siguió la línea del trabajo dentro del Método. Sin embargo, siempre insistió en que su manera de crear no es una aplicación rigurosa ni de las teorías de Stanislavski, ni de las enseñanzas de Strasberg. Según pasaban los años, el propio TEI intentaba separarse de la

etiqueta del «grupo del Método», sobre todo en su faceta dogmática. Basta revisar los reportajes y entrevistas con el grupo, para ver como los componentes del colectivo insisten en no aplicar siempre las doctrinas del Método a su trabajo: «¡Es que el Método del TEI no es el Método! Yo sólo sé de Strasberg algunas pocas cosas que he leído. El Método del TEI es una cosa muy especial, en constante evolución. La pena es que no debe verse fuera» (Layton, 1972b: 26). De ahí que el TEI intente alejarse de la visión de estar dentro de un sistema cerrado o un dogma e insista en nombrar su trabajo como interpretación orgánica u organicidad del actor. Según el director, sólo había un factor que unía a todos los montajes del grupo: intención de una comunicación teatral emocional y sensitiva por medio de la presencia física del actor en el escenario. José Carlos Plaza, da esta definición de la técnica que perseguía el grupo, ya unos años después de su disolución: «El método para nosotros sólo consiste en una cosa: en la organicidad del actor, la verdad del actor sobre el escenario. Intentamos que nuestros actores estén constantemente improvisando, entendiendo por tal el trabajo según los impulsos que recibe de su propia provocación y de las de los demás, dentro de un molde y un estilo» (Oliva, 1980: 163).

Sin embargo, había muchas dudas sembradas alrededor de este tema. Una de las cuestiones fundamentales fue el asunto de la aplicación de las técnicas utilizadas por TEI a los textos, cuya poética no siempre se ajustaba a los conceptos de trabajo orgánico. Varios eran los juicios opuestos, que no se creían las explicaciones ofrecidas por el grupo y que denunciaron la falta de una base ideológica coherente que tuviera como un verdadero objetivo la renovación del panorama teatral. Entre los más descontentos con los resultados del grupo se encontraba Ricard Salvat, que acusaba al grupo de falta de verdaderas propuestas dramáticas. En su artículo sobre la temporada teatral 1974 en Barcelona, describe de la siguiente manera al colectivo madrileño:

Un cierto teatro llamado independiente ha puesto en marcha un cierto teatro llamado colectivo o de creación colectiva, en el cual todo parece posible. Basado en la demagogia y en unos lugares comunes que son siempre los mismos; ataque a la religión, ataque a la familia, ataque a la dictadura, y con unos procedimientos de exasperación del público se intenta dar un espectáculo que se pretende crítico, pero, que en el fondo, se permite todos los excesos (Salvat, 1975: 265-267).

Además, Salvat acusa al TEI de que aunque estén trabajando bajo el lema de colectividad en realidad lo que están acaparando es el «star-system». Como ejemplo da actuaciones del grupo en Barcelona con el *¡Oh, papá, pobre papá...!*, con José Carlos Plaza en el papel de la madre. Las acusaciones va dirigidas precisamente a Plaza, que según Salvat se permite todos los excesos histriónicos que hace años utilizaban las primeras actrices: «de repente sin justificación ninguna, introducía morcillas y chistes políticos del peor gusto». Por lo demás Salvat acusa al TEI de interpretar a todos los autores con las mismas características, apuntando directamente en la aplicación del Método

llevada por el TEI: «El TEI tiene un estilo a medio camino del sainete y del método stanislavskiano exasperado y lo aplica por igual a todos los autores. En su trabajo no había ninguna investigación, ninguna preocupación de revisión dramática, nada, solo la preocupación de lucimiento de unos actores» (Salvat, 1975: 265-267).

Una opinión parecida, aunque expresada de manera más suave, y también pronunciada en el momento del estreno del *Terror y miseria del III Reich*, la tuvo Jaume Melendres. El dramaturgo, define el estilo del TEI como «un desmesurado amor al efecto cómico, al gag», que no le parece del todo logrado, sobre todo por el resultado que, a pesar de las intenciones, entrega a unos personajes «sin ningún contenido psicológico»:

Y el estilo del TEI, es sin lugar a dudas, uno de los más sorprendentes que ha confeccionado el teatro contemporáneo: una extraña mezcla de las técnicas stanislavskianas y de las técnicas farsescas. Es evidente que si alguien estaba en las antípodas de la farsa, ese alguien era Stanislavski. Pues bien, el TEI consigue reconciliar estos opuestos con una admirable sangre fría, al ofrecer en una misma bandeja la interiorización radical del personaje y su exteriorización más esquemática al recurrir a la concentración stanislavskiana –cuyo objetivo es conseguir la «verdad psicológica» del personaje– para ofrecernos unos personajes distorsionados, sin ningún contenido psicológico (Melendres, 1974: 26).

El TEI defendía su posición con dos argumentos. Por un lado, José Carlos Plaza siempre repetía que «la improvisación es un medio para conseguir un resultado» y nunca al revés. Por el otro lado, convencía que «el espectáculo que ofrecemos nunca es de Albee o de Kopit, ni de Layton o de Plaza, sino del grupo, del TEI» (Layton, 1972b: 24). Además, el director confesaba que en muchas ocasiones las diferencias en cómo funcionan las obras, no se encuentran en la imposibilidad de aplicarles el trabajo orgánico, sino en la preparación del actor. Como uno de los ejemplos Plaza señalaba las desigualdades entre la *Historia del zoo* y *¡Oh, papá, pobre papá...!* donde consideraba que el equipo que trabajó en la segunda obra no fue tan bueno como el que interpretó los personajes de la segunda. En este sentido, el problema no estaba en la técnica sino en la preparación técnica de los actores: «[...] hay que tener en cuenta que la obra funciona no porque esté adaptada al Método, sino porque el actor que la lleva –y no hablo de mí, claro– trabaja en el Método desde hace nueve años. Se ese actor hubiera hecho Kopit, es seguro que el *¡Oh, papá...!* hubiera funcionado de otra forma» (Layton, 1972b: 24).

Siguiendo esta línea de explicaciones sobre el modo de trabajar del TEI, el director negó la unidad de técnica y de forma en las diferentes producciones del colectivo, refiriéndose a la falta de un procedimiento establecido para los montajes del grupo. Plaza veía el objetivo común del trabajo de la compañía en el camino hacia la comunicación teatral emocional y sensitiva, dentro de la cual un lugar primordial ocupaba el poder de la comunicación que posee la presencia física del actor:

Nosotros no tenemos un punto de partida fijo sino que cambiamos del Método en cada obra. Y nos cuesta mucho. Eso es lo que quería explicar. Es muy probable que el resultado no se vea. Pero te aseguro que nuestro único principio consciente es que cada cosa que pasa en el escenario tiene que pasar en ese momento. Ya exista o no un punto de vista histórico o crítico, el espectador nunca debe pensar que le están “contando una historia”, sino que está “viéndola”. La que ese espectador ve es verdad y el actor, aunque está criticando, está haciéndolo ahí (Layton, 1972b: 26).

En la defensa de los trabajos del TEI Plaza también recurría a la evolución constante en la que estaba el colectivo. Los autores y obras que elegían para sus siguientes montajes, aunque no fuesen piezas directamente aplicables a las técnicas de interpretación orgánica, eran para el director una prueba del progreso del grupo, que estaba en una constante búsqueda de nuevas vías de expresión. Dentro de esta búsqueda se encontraba una tensión, provocada por un lado, por las exigencias del texto original y por el otro, por las exigencias de organicidad. Esta tensión fue que en cierto modo el punto de partida para muchas de las investigaciones del TEI. Plaza explicaba este mecanismo con el ejemplo del montaje de *Amantes: vencedores y vencidos*: «[...] en la próxima obra que montaremos, [...], apoyaremos una parte dentro de las vivencias de los personajes y la otra en un punto de vista crítico orgánico. Y es muy posible que no funcione bien, porque no tenemos la técnica desarrollada, pero en ningún momento será porque el Método del TEI intente “chuparse” la obra» (Layton, 1972b: 26).

#### **4.4. Producciones del Pequeño Teatro Magallanes.**

Este apartado de producciones abarca la época más fructífera de la trayectoria del TEI. Con la creación y la explotación de la sala Pequeño Teatro Magallanes, el TEI alcanza importancia y notoriedad entre los grupos independientes. En total son 13 montajes en un período comprendido entre julio de 1972 y junio de 1976. En estos cuatro años la época más intensa recae entre los años 1972-73, cuando la compañía realiza siete estrenos propios y, en la sala del Pequeño Magallanes, presenta siete producciones de otros grupos. Para el TEI es un período de estabilización y creación de un colectivo, que realizará varios de los más sonados montajes de los años setenta. Al mismo tiempo, es también la época cuando la tranquilidad de poseer el local propio y ser independiente en la programación de los estrenos, se ve interrumpida por los problemas económicos y problemas de administración, que ponen a la compañía en la cuerda floja y llevan a la remodelación del local. Los montajes presentados en este período se pueden considerar de muy diverso carácter, calidad estética y aceptación crítica, destacando como grandes éxitos, sobre todo, la *Historia del zoo* y *¡Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!*

El nuevo local se estrena en julio de 1971 con la obra *Lo que te dé la gana*, versión del musical estadounidense basado en la *Noche de reyes* de Shakespeare, que marca el primer éxito de la sala con más de trecientas representaciones y muy buenas críticas. Dos días más tarde se presenta una pieza menor de Martínez Ballesteros, titulada *La muy legal esclavitud*. Después de este buen principio el TEI decide dar vida otra vez a su primer montaje realizado con el TEM: *Historia del zoo* de Edward Albee. La obra, estrenada en noviembre de 1971 bajo la dirección de Layton y con actuaciones soberbias de José Carlos Plaza y Antonio Llopis, pronto se convertirá en un clásico del TEI y uno de los estrenos más sonados del grupo.

El colectivo no tarda mucho para montar su próxima obra y en enero de 1972 estrena una pieza de Arthur Kopit *¡Oh papá, pobre papá...!*. La obra, una sátira del perfeccionismo americano con toques de humor ácido y hasta negro, situaciones absurdas e incluso eróticas, es muy bien recibida tanto por la crítica como el público. El espectáculo se queda en cartel hasta julio del mismo año. En febrero del mismo año el grupo recibe el Premio de Ciudad de Valladolid.

En mayo de 1972 el TEI estrena *Amantes: vencedores y vencidos* de Brian Friel: dos historias de amor contrapuestas ahogadas por el corsé de la sociedad. El montaje fue bien acogido, sobre todo gracias a un alto nivel de interpretación, pero impopular por el tema de un entorno extraño al español, como era el intransigente ambiente irlandés.

En septiembre el Pequeño Magallanes muestra la reposición de la *Historia del zoo* y luego, al final del mes presenta el resultado de su trabajo con las actrices del Roy Hart, en una pieza de creación colectiva titulada *Después de Prometeo*. El montaje marcará un momento importante en la trayectoria del TEI. Por un lado, viene vinculado a graves problemas económicos que casi acaban con el local de Magallanes y también problemas con la censura y administración franquista, que a los diez días del estreno cierra la sala y obliga a una remodelación. Por el otro, traza una línea de fin de búsqueda hacia la experimentación del Teatro Antropológico. Después de las representaciones de *Después de Prometeo*, que no dejaron indiferente a nadie y fueron tratadas como un ejemplo de los aciertos y limitaciones de la creación colectiva, el TEI no volverá a sumergirse de manera tan profunda en el teatro ritual y ceremonial. No obstante, vale la pena apuntar que esta experiencia servirá al TEI en su proceso de desarrollo. A partir de este momento el TEI evoluciona desde un meticuloso realismo introspectivo, iniciado en la época del TEM, hasta ampliar los registros de la improvisación siempre lejos de la imitación naturalista de la realidad. En los siguientes montajes se notará un acercamiento hacia la realidad del público con toques de elementos populares, como formas circenses o carnavalescas, que marcarán la expresión escénica del grupo.

En sustitución del abortado *Después de Prometeo* el TEI monta en un tiempo récord de 10 días la *Historia de un soldado*, de Stravinsky, con la que intenta llenar el vacío de la programación.

El colectivo inaugura el año 1973 con su versión de *Los justos* de Albert Camus, aplicando las técnicas del Método para la creación de unos perfiles psicológicos de los personajes y manipulando bastante el texto original del autor francés. El montaje fue muy bien recibido por la crítica, que, aunque lo acusó de demasiado simplificador, dotó la obra de reseñas entusiastas. En abril del mismo año el TEI estrena *Un ligero dolor* de Harold Pinter, continuando la línea iniciada con la obra de Camus de introspecciones psicológicas, que no llegó a entusiasmar ni a la crítica ni al público. Sintiendo la recaída del interés y con necesidad de hacer taquilla, el colectivo decide reanimar su éxito de la época del TEM: *Proceso por la sombra de un burro*, coincidiendo con el cumplimiento de dos años de la actividad de la sala. En 1973 el TEI se va también de gira con *Historia del zoo*, *¡Oh papá, pobre papá...!* y *Proceso por la sombra de un burro*, que viajan por provincias hasta 1974.

En abril de 1974 el TEI decide aventurarse con otro autor estadounidense desconocido en España: David Rabe y su obra *Sticks and Bones*, adaptada como *Mambrú se fue a la guerra*. El espectáculo significará para el colectivo un paso adelante en la búsqueda del lenguaje armado con los más diversos medios unidos a la libertad formal, que llevan la pieza hacia un tono violento y disparatado dentro de la línea que siempre perseguía el grupo: profunda y amarga crítica social. Yendo más allá de lo alcanzado en la obra de Kopit, el TEI apuesta por una expresión aún más exacerbada y cruel, para mostrar de forma clara la hipocresía de la sociedad. Mientras el montaje se presenta en el Pequeño Teatro, en mayo de 1974 el TEI monta una reposición de *¡Oh, papá, pobre papá...!* en el Teatro Benavente de Madrid, que con gran éxito permanece en cartel hasta junio.

En agosto el colectivo decide volver a realizar la obra de Brecht que al principio de su actividad fue prohibida nada más estrenarse. Después del buen recibimiento de la obra de Kopit, el TEI estrena *Terror y miseria del III Reich*, repitiendo en el escenario del madrileño Teatro Benavente.

A finales de noviembre del mismo año, el TEI entra aún más profundamente en las introspecciones psicológicas realizando *Súbitamente el último verano* de Tennessee Williams. La obra, muy atrevida en su propuesta escénica, no se encontró con buena recepción ni por parte de la crítica ni del público.

El año 1975, cuando el mantenimiento de la sala se hace cada vez más difícil desde el punto de vista económico, el grupo decide no montar nada nuevo y pasa el año de gira por provincias con la obra de Brecht. Aunque el espectáculo recoge críticas poco halagadoras, gana mucho éxito por parte

del público, alimentado sobre todo a base de varias incidencias y escándalos. En junio las representaciones se muestran también en el Pequeño Magallanes.

Analizando únicamente los nombres de los autores cuyas obras realizará el TEI en su segunda etapa de la actividad teatral, salta a la vista que el grupo, lejos de evolucionar en una única dirección, produce sus montajes a base de textos, que exigen una variedad de lenguajes escénicos. Además, en la elección de autores, el grupo se centra prácticamente sólo en los escritores extranjeros. Éste ha sido en muchas ocasiones un reproche por parte de la crítica y los demás grupos independientes, sobre todo cuando se trataba del escaso interés mostrado por el grupo por el nuevo teatro español. El propio TEI nunca dio una respuesta satisfactoria al respecto. En 1972 respondieron diciendo que montaron ya cuatro obras de autores españoles: *La sesión* de Pablo Población, *Lo que te dé la gana* («versión del TEI de “Noche de reyes” de Shakespeare, y en su noventa por ciento, obra original nuestra» [Romero, 1972: 77]), *La muy legal esclavitud* de Martínez Ballesteros y *Después de Prometeo*, obra colectiva del propio TEI. Y añaden además que normalmente escogen las obras porque les gustan y porque están dentro de una línea temática que mucho tiene que ver con ellos mismos: «Cualitativamente estamos muy satisfechos de los resultados obtenidos y consideramos nuestro trabajo muy por encima de la técnica teatral media del país» (Romero, 1972: 77). En otra ocasión, justifican la elección por la relación con la realidad actual y no por el nombre del autor: «Nunca nos hemos planteado, ni creo que vayamos a hacerlo, qué tipo de autor vamos a elegir para un espectáculo, si español o extranjero, si de esta época u otra, si de tendencias realistas o expresionistas... Lo realmente importante es la obra del autor. Ponemos en pie una obra que creemos que está de acuerdo con el contexto social en que vivimos, y que mejor puede expresar nuestro modo de ver esta realidad» (Medina Vicario, 1976: 395). Estas palabras concordarían con la manifestación del TEI sobre el tipo de teatro que pretenden hacer:

A un artista en un principio, no se le ocurre nada por obra y gracia de algún otro espíritu; el artista es un trabajador por encargo, aunque a veces no sea consciente de cómo se le encarga el arte. Pensamos que nuestro teatro debe estar encaminado a comunicarnos con todo tipo de público, y para establecer esta comunicación debemos tener presentes las vivencias de todos los componentes de la sociedad; en definitiva tratamos de mostrar la realidad en la sociedad española actual, lo cual no quiere decir que esté presente en su totalidad en un espectáculo (Medina Vicario, 1976: 394).

Sin embargo, se pueden encontrar también respuestas que muestran una actitud diferente hacia la elección del próximo estreno: «Cuando nosotros elegimos autores, generalmente elegimos autores extranjeros, porque nos dejan mucha libertad. Porque no se enteran de lo que hacemos y podemos hacer lo que queramos» (Kulenkampff, 1979: 40). Otro caso, dentro de esta problemática, constituye la realización de *Mambrú se fue a la guerra* (abordada con más detalle en el apartado correspondiente a



este espectáculo), donde la elección del autor se hizo a base de diferentes lecturas de autores únicamente extranjeros y elección de uno que simplemente sonase interesante.

#### **4.4.1. Lo que te dé la gana.**

Cuando el TEI decide montar *Lo que te dé la gana* (en su título original: *Your own thing*), el género del musical en España no está en su mejor momento. José Carlos Plaza incluso comenta que los espectáculos de esta índole «no cuajan» en la Península.<sup>114</sup> La acogida del nuevo musical norteamericano se da con la obra *Al sur del Pacífico* de José Tamayo, estrenada en 1955 en el Teatro de la Zarzuela, que da entrada oficial al musical de Broadway en Madrid. Sin embargo, según Patterson (2010: 27), la música escénica española nunca se vio emparentada con el jazz o con el jazz-rock y no llegan a formar parte del patrimonio músico-teatral prácticamente hasta nuestros días.

En la época antecedente a la producción del TEI, 1961-1970, reinan dos nombres en el género musical: José Tamayo y Luis Escobar. Al lado de las comedias musicales importadas de Italia, empiezan a surgir producciones anglosajonas y americanas.<sup>115</sup> Sin embargo, el musical al estilo americano todavía no logra tanto éxito y el público más bien asiste a obras dentro del género de la zarzuela en sus diversas transformaciones.

Después de los contados estrenos adaptados de los EE. UU., hay que esperar prácticamente hasta 1974 (cuando por primera vez se presenta *Godspell*) para volver a encontrar propuestas de cierta relevancia en el panorama musical. Antes de esta fecha vale la pena mencionar la obra que en 1970 (el mismo año que el TEI promocionaba *La sesión*) realiza Daniel Bohr, que de alguna manera anuncia la ola del musical americano que se dará dentro de cuatro años. La propuesta de Bohr, fuertemente inspirada en el musical *Hair* fue, tal y como lo relaciona la prensa, el primer espectáculo «pop» en los escenarios españoles.<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> En España el musical tiene como antecedente la revista musical. Según apunta Mia Patterson (2010: 79) en los años previos a la Guerra Civil la revista era el espectáculo popular más aplaudido por el público. Las obras estaban centradas en diversión, muchas veces a base de frivolidad. En los años del franquismo el género se ve obligado a cambiar de concepto por los problemas que le plantea la censura. Así nace un nuevo planteamiento teatral y musical: comedia musical, que es una revista menos incisiva en el libreto y en la que se cuidan las formas, insistiendo en juego de palabras, ironía o doble intención. Mientras que en EE. UU. reina el jazz con su fusión de swing, para luego dar paso al recién nacido rock, en España el teatro musical se alimenta de «un folclore claramente regionalista y de música popular en los que podríamos encontrar tanto influencias cercanas a Iberoamérica como a Centroeuroa» (Patterson, 2010: 27).

<sup>115</sup> El período empieza con el aclamado estreno de *The boyfriend* de Luis Escobar y le suceden títulos traídos de EE. UU. como *Kiss me Kate*, y *La bella de Texas*, las dos por José Tamayo, *Golfus de Roma*, de José Osuna y *Caridad de noche* de Maruja Díaz.

<sup>116</sup> *Hair*, presentado en el Club Piccadilly, con canciones cantadas en inglés, y con los números más importantes importados del original norteamericano, resultó ser, según el ABC, «una alegría llena de disciplina». Díez Crespo resume el espectáculo

*Your Own Thing* es una lírica adaptación de la obra *Noche de reyes* de Shakespeare, convertida en un musical de Off-Broadway, estrenada el 13 de enero de 1968. La obra fue uno de los grandes éxitos del musical en EE. UU. después del famoso *Hair*. Su triunfo en el escenario se debía sobre todo al hecho de captar exactamente el ambiente de cambio que se venía dando en el país. En el momento de estreno el conflicto de Vietnam provocaba frecuentes protestas masivas. Los norteamericanos consideraban que sus hombres en el ejército morían por una causa que se podía aceptar. Por otro lado, la sociedad estaba todavía muy encerrada en su modelo tradicional. Las relaciones homosexuales seguían siendo un tabú. En el mundo musical reinaban los Beatles, y las viejas glorias de Broadway tenían que dejar paso a las estrellas de rock. En estas circunstancias en EE. UU. empezaba a brotar la idea de «do your own thing», pero antes de que sea mayormente aceptada, los autores del musical, Dany Apolinar y Hal Hester, vieron en la obra de Shakespeare lo que se necesitaba para captar el espíritu del cambio. Partiendo de las ideas del autor inglés crearon un «show» innovador tanto en el sentido teatral, como en el político. Uniendo los tres temas anteriormente trazados: el «no a la guerra», la ruptura con el tabú homosexual y el estrellato de las bandas de rock conceptuaron uno de los éxitos más grandes de los musicales de los años sesenta y setenta.<sup>117</sup>

Según comenta Irene G. Dash (2010: 122-150), los autores eliminaron prácticamente todos los personajes secundarios del original de Shakespeare. Hicieron además un especial hincapié en el tema homosexual, mayormente marcado en la escena cuando Orson intenta entender sus emociones hacia Charlie y en las pantallas se enseñan proyecciones que hacen el seguimiento de amor homosexual a través de la historia, acompañados de las canciones como «I'm Me (I'm Not Afraid)» que expresaba uno de los temas del musical: el derecho de la gente a ser diferente, a ser homosexual, o lo que quieran ser. La principal novedad, además de los temas que trataba la obra, fue la introducción de varias proyecciones de diapositivas, fotografías y películas que añaden vivacidad, variedad y profundidad a la producción. Los caracteres presentados en las pantallas (como la Reina Elizabeth, Humphrey Bogart o John Wayne) se convertían en un comentario para la acción desarrollada en el escenario. La obra se desarrollaba sin interrupción en un escenario en forma de una caja blanca con

---

de la siguiente manera: «Sin duda, esta experiencia “pop” ha sido un buen ejemplo de moderna experiencia escénica. Este conjunto arrebatador, explosivo, sicodélico, ha logrado éxito. En el libreto se han introducido algunos “recursos” españoles, vistos con humor. [...] El ritmo total “pop” se mantiene con gracia y autenticidad» (Diez Crespo, 1970: 59).

<sup>117</sup> La acción de la obra transcurre en la Isla de Manhattan, Iliria, a mediados del siglo XX, en un ambiente de bandas de rock, conciertos y clubes de noche, donde se encuentra el duque Orsino, Orson, un agente musical y Olivia que trabaja en una discoteca. Viola y Sebastián, hermanos gemelos, ambos cantantes de rock, separados por un accidente de barco, acuden al mismo agente para buscar trabajo. Viola, al enterarse de que Orson busca a un cantante masculino para su grupo de rock Apocalypse, decide juntarse a ellos. Como todos los chicos del grupo llevan pelo largo, Viola no tiene ningún problema en hacerse pasar por un chico llamado Charlie. Cuando Orson manda a Charlie llevarle una carta de amor a Olivia, las cosas empiezan a complicarse, de igual manera que lo plantea Shakespeare en su versión original. Al final de la obra todo se resuelve y Viola y Orson son pareja, al igual que Sebastián y Olivia.

rampas y plataformas. La mayoría del diálogo fue especialmente escrita para la obra, y únicamente en ocasiones se incluía partes escritas por Shakespeare.

Resulta muy probable que la antes mencionada primera salida del musical norteamericano en dirección de Bohr, fuera uno de los ejemplos a seguir para el TEI, ya que los espectáculos ofrecidos en los teatros comerciales no tenían mucha correspondencia con las modas en EE. UU. José Carlos Plaza consideraba que la razón por la que el musical no llegó a tener el mismo éxito en España que en Norte América, era el planteamiento del reparto. Según el director, al elegir cantantes que no sabían actuar en el escenario, se echaba a perder todo el potencial que daba el género. De ahí que, el TEI al decidir montar *Your own thing* aposte por dar más importancia al texto que a las canciones: «Vamos a intentar que valga más el texto, lo que se diga que la propia voz. Canta en forma hablada, ese es nuestro propósito» (Matías López y Alonso, 1971: 15).

Las razones del TEI para volver a montar *Noche de reyes* y optar por la versión del musical estadounidense eran varias. Por un lado, como ya se mencionó, el grupo tenía la intención de abrir el nuevo local antes del verano, pero por razones técnicas, no pudo realizarse. Así que el nuevo estreno caía justo en medio de la temporada veraniega, en julio. De ahí que el TEI decida aventurarse con un género más ágil y ligero, más acorde con el caluroso y relajado ambiente de verano.<sup>118</sup> Por el otro, como indica Rosario Arias (2001: 66), la elección de esta obra, con este título tan significativo, muestra el afán innovador y dismantelador del grupo. Esta ambición en realizar de otra forma a los clásicos, intocables hasta ahora, es muy visible, no sólo en los montajes del TEI, sino en general a medida que avanzan los años setenta, cuando las representaciones de las obras de Shakespeare en España manifiestan el afán de ruptura, en consonancia con el ambiente político del momento.

La tercera razón por la que se eligió esta pieza fue la temática. El TEI, al igual que los demás grupos independientes, quería mostrar de manera clara y contundente el rechazo que la juventud hace de los esquemas que impone la sociedad. En este sentido, el musical norteamericano titulado *Your own thing* era una apuesta perfecta. La intención del TEI, expresada ya en el propio título, que se podría traducir como «cada uno con la suya», viene claramente anunciada en el *Nuevo Diario* que publica una antecrítica del espectáculo. El TEI comenta que la comedia «tras su aparente agilidad e intrascendencia, pueda hacer resonar en el público su sutil intento polémico y actualísima interpretación

---

<sup>118</sup> Valga la pena subrayar, que como indica Alberto Miralles (1977: 95), en verano, fecha en la que las compañías comerciales no desean estrenar, porque esperan el comienzo de la temporada en septiembre, es cuando el Teatro Independiente y los «nuevos autores» estrenaron más.

del rechazo que la juventud de nuestros días hace de los cánones y esquemas que la sociedad intenta imponerle» (García Pavón, 1971: 22).

El montaje preparado por el TEI tenía varias semejanzas con su original estadounidense, sobre todo en cuanto a la puesta en escena. El vestuario estaba ambientado entre los jóvenes hippies: pantalones con estampados de flores, camisetas blancas, collares, lazos de tela en la cabeza, vestidos largos de varios colores. Los actores iban descalzos sobre un escenario con el decorado de flores. En el fondo del escenario se encontraba una pantalla, en la que, al igual que en la versión norteamericana, se proyectaban retratos, fragmentos de películas, fotografías de personajes célebres, subrayados con humorísticos comentarios.

Sin embargo, lo que más llamaba la atención, fue el trato del tema homosexual, presente ya en el original de Shakespeare, y aún más visible en la versión del musical. En esta vez el grupo se atreve a mostrar un juego de equívocos del sexo y por tanto con la picante cuestión de la homosexualidad. El juego de ambigüedad se soluciona al final de la obra, donde el grupo se arriesga con un momento atrevido. La actriz que interpreta a Viola, esclarece la situación de confusión de manera expeditiva y convincente: mostrando el pecho.

No se guarda la información sobre la traducción de la obra, pero cabe suponer que el texto fue supervisado por Layton y Plaza. De la dirección se ocupó José Carlos Plaza junto con William Layton, la escenografía corría a cargo de Francisco Ramos, la coreografía fue preparada por Arnold Tabrabortelli y del vestuario se responsabilizó la actriz Begoña Valle. En el reparto aparecían: Silvia Vivó (sustituida después por Victoria Vera), Carmen A. Buylia, Cecilia Azagra, Manuel A. Egea, Francisco Vidal, Eduardo Puceiro, Joaquín Rodríguez, Francisco J. Algora.

Como ya se indicó anteriormente, durante el franquismo las obras de Shakespeare aparecen en los escenarios españoles con cierta regularidad y pasan sin trabas notables por el filtro censor, generalmente con la clasificación «autorizada para mayores de 18 años, a reserva de visado del ensayo general». Sin embargo, el guión de *Lo que te dé la gana*, presentado a la oficina de censura el 16 de abril de 1971<sup>119</sup> fue examinado a fondo. La razón de este hecho se encontraba seguramente en el modo en el que la obra del clásico inglés fue adaptada al escenario.

Finalmente, el informe de la censura autorizó la obra para una audiencia de más de 18 años de edad, con supresiones y condicionales en la visión del ensayo general. Las marcas textuales

---

<sup>119</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/9845, Sección de Cultura 3(46), del AGA.

introducidas por los censores conciernen los principales temas tabú de la moral franquista: sexo, religión, política y lenguaje inapropiado. Entre los cortes exigidos se encontraban:

en la página 8: DIOS DE LA CAPILLA SIXTINA: La vieja reina tiene razón. Cuatro no es un número bíblico.  
en la página 14: ENFERMERA: ... bien tienecito.  
en la página 24: TODOS: ... abajo vuestro pelo al cero y vuestros uniformes.  
en la página 36: Dios de la Capilla Sixtina: Eh Chaval.  
HIJO: ¡Qué hay papa!  
¡Dios de la Capilla Sixtina! ¡Cuando vas a cortarte el pelo!

En junio del mismo año el grupo solicita otra autorización, incorporando las letras de las canciones que pasan por la censura sin ninguna supresión.

La obra se estrenó el 7 de julio de 1971, quedándose en el cartel 27 semanas hasta el 15 de enero de 1972. La obra se convierte en un enorme éxito, y llena la sala del Pequeño Magallanes prácticamente en cada representación. El éxito es tal, que en 1971 *Lo que te dé la gana* llega a 332 representaciones.

Como era de suponer, el tema de equívocos de orden sexual, ausente hasta ahora en las críticas de las realizaciones de la obra de Shakespeare, se ha convertido en uno de los puntos más importantes en la reseñas de la obra. En el coloquio publicado en *El espectador y la crítica* esta cuestión ocupa un espacio central. El crítico de *Gaceta Ilustrada* ve en el «happy end» de la obra su toque irónico con un «meollo oculto» (Álvaro, 1972: 213), que va más allá del puro juego de despistes sexuales. Encuentra dos motivos a tal situación: el psicológico y mitológico, es decir, en la existencia del arquetipo de la unisexualidad en el seno inconsciente de las culturas y de las almas, y el biológico y social: la concepción de la diferencia sexual como un hecho orgánico y como un rol de la sociedad.

El crítico de *La Estafeta Literaria* califica la obra del TEI como «un espectáculo inusitado, una isla brotada en el rutinario mar de nuestro teatro, una invención insólita, a gran distancia –para bien– del teatro usual» (Álvaro, 1972: 213). Igualmente entusiasta se muestra el crítico del *Nuevo Diario* que considera la pieza «un espléndido y ordenado barullo de movimiento casi continuo y acelerado, un divertido lío –perfectamente dosificado– en el que se mezclan diálogos y canciones, carreras y sentencias de personajes famosos, gritos y marchas triunfales» (Álvaro, 1972: 213). Lo que más impresiona a los articulistas es la interpretación llena de movimiento, alegría y gracia:

Silvia Vivó, Carmen A. Buylla, Cecilia Azagra. Manuel A. Egea, Francisco Vidal, Eduardo Puceiro, Joaquín Rodríguez, Francisco J. Algorta dan lección de dinamismo escénico, no sólo en lo que dicen y en la naturalidad con que se expresan, alejada de todo los viejos histrionismos, con un concepto nuevo y fragante de interpretación actualísima, sino también en el comentario mordaz, en la canción, en la danza y en el torbellino trepidante del espectáculo total, divertido y admirable que constituye «Lo que te dé la gana», recibido con justificado alborozo por los espectadores (Álvaro, 1972: 215).

De igual manera López Sancho en el *ABC* elogia al equipo de interpretación, mostrándose muy contento con el resultado de la versión del TEI:

[...] Joaquín Rodríguez, Francisco Vidal y Francisco J. Algora, que cantan, bailan, pelean, se transforman, alborotan a los espectadores y baten grandes records atléticos que demuestran la eficacia que ha tenido el “contamos contigo” de nuestra energética Delegación Nacional de Deportes. Viola es Silvia Vivó [...] una muchacha bonita, vivaz, con vibración interior, cuya revelación final como mujer debería repetirse cuatro o cinco veces para placer de espectadores. Eduardo Puceiro da gravedad muy cómica a un Orson enamorado y asustado ante su presunta homosexualidad y Carmen A. Buylla aporta su personalidad indudable al papel de Olivia [...]. Sebastián es Manuel A. Egea y su escena con Celia Azagra, una actriz graciosa, natural, da juego muy fresco y fácil, es graciosísima (López Sancho, 1971: 75).

En general el crítico, muy contento con el resultado, considera que la obra es palpitante y vale la pena seguir observando al colectivo TEI: «[...] La acción está literalmente envuelta por los espectadores y trepida desde el comienzo hasta el fin. Hay mucha dinamita verbal. Hay mucha sátira desenfadada en este desbordado espectáculo en el que se canta, se baila, se grita, se supiera, se aúlla, se declama y se toma el pelo a quien no se meta el gorro hasta las orejas. Habrá que seguir con atención a esta tropilla» (López Sancho, 1971: 75).

#### **4.4.2. La muy legal esclavitud.**

Durante los años del franquismo en España muchas de las obras que escritas en aquella época no pudieron ser publicadas, pero aun así eran conocidas en el circuito teatral. Algunas de ellas aunque estrenadas, no fueron publicadas en papel, otras galardonadas con premios (Premio de Lope de Vega o de Calderón de la Barca) se representaban únicamente por las compañías independientes, otras, en cambio, aparecían divulgadas por las revistas *Primer Acto*, *Yorick* o *Pipirijaina*.<sup>120</sup>

Francisco Ruiz Ramón (1978) llama las ambiciosas búsquedas de los dramaturgos de los últimos cuarenta años como «invisibles» para la crítica europea y aunque el término sea discutible, describe muy bien la situación del llamado «Nuevo Teatro Español». Tal como apunta Urszula Aszyk (1988: 98), el mundo se enteró sobre la existencia de este nuevo drama en el teatro español por medio de George E. Wellwarth, que en 1964 publicó el libro *Theatre of Protest and Paradox* donde resumía el teatro español con la información sobre la obra de algunos realistas. Ante esta noticia reaccionó José María Bellido, uno de los autores de la generación de dramaturgos jóvenes y en consecuencia se publicaron

---

<sup>120</sup> Por esa razón, en la segunda mitad de los años setenta, en la plena Transición, las editoriales que se especializaban en los textos teatrales (Fundamentos, Cátedra) y también las series publicadas por *Primer Acto* y Centro Dramático Nacional sorprenderán al público y a los críticos con las publicaciones de obras escritas diez o incluso veinte años antes.

algunas piezas del nuevo drama español en el *Modern International Drama* en EE. UU. y dos antologías: *Modern Spanish Drama* (1968) y *The New Wave Spanish Drama* (1970). Sin embargo, un verdadero revuelo en la dramaturgia española ocurrió cuando en Estados Unidos, en 1972, se publicó *Spanish Underground Drama*<sup>121</sup> de Wellwarth, que presentaba a los nuevos autores españoles, a dos de ellos emigrados, mencionado además el teatro catalán. Aunque el libro no incluyó a muchos de los dramaturgos importantes, sin duda la publicación abrió los ojos del mundo ante la existencia de una dramaturgia no oficial, nueva e interesante. Las denominaciones de «Nuevo Teatro Español», «Teatro de la Vanguardia», «Teatro de Underground» en seguida entraron en el lenguaje teatral como sinónimo de los autores prohibidos de los años sesenta y setenta. Los circuitos teatrales también empezaron a prestar más atención a la nueva ola de dramaturgia, sin embargo, cabe subrayar que los «Nuevos» permanecieron siendo autores en silencio y escondidos.

Entre estos escritores del «Nuevo Teatro Español» está Antonio Martínez Ballesteros. Su trayectoria teatral empieza en los años sesenta, cuando inicia su carrera como dramaturgo, novelista y director. Se le considera uno de los iniciadores del movimiento simbolista en el teatro español. Para Ruiz Ramón (2005), las obras de Martínez Ballesteros representan un teatro para la sociedad de censura, en el que tanto los protagonistas como la acción se convierten en emisores de pensamiento crítico, con la finalidad de provocar en el público la descarga ideológica, pretendida por el autor. Así el objetivo de su teatro es convertirlo «en un arma de ataque y desenmascaramiento de las distintas corrupciones de la sociedad contemporánea», para que el espectador «tome conciencia de las mil y una formas de enajenación; de la explotación y de la deshumanización radicales de que es víctima el individuo de la sociedad burocrática contemporánea» (Ruiz Ramón, 2005: 558-559). Ballesteros, durante los años 1960 y 1970, funcionario del Instituto Nacional de Previsión de Toledo, tal y como indica Klaus Pörtl, refleja en su obra su propia práctica: «El autor elabora, pues, sobre la propia experiencia de su mundo profesional, casos ejemplares, casos modelo, para un teatro que provoca desde sí mismo hacia un nivel universal las circunstancias políticas, sociales y culturales que constituyen la problemática del hombre que se siente constantemente pisoteado y que se debate en la tenaza de la dependencia de otros» (Pörtl, 1985: 368). En sus obras el autor toledano presenta las excrecencias abusivas del poder contra los oprimidos políticamente, contra los que tienen sus derechos limitados, haciendo la conexión entre la realidad política de España bajo franquismo, muy clara, aunque en muchas ocasiones escondida en una alegoría o parábola.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> El libro se publicó en la versión española en 1976.

<sup>122</sup> *Los esclavos* son una de estas parábolas. La obra pertenece al conjunto titulado *Farsas Contemporáneas* que ha obtenido el Premio Guipúzcoa 1969 y que se compone en total de cuatro *sketches* diferentes, que comentan diferentes aspectos de la debilidad humana. Los otros textos son: *La opinión*, *Los opositores*, *El hombre vegetal*. Después de recibir el

La elección de la obra de Martínez Ballesteros, unos de los pocos autores españoles que representará el TEI, no es un hecho extraño ni muy aislado en el Teatro Independiente. Los dramaturgos del «Teatro Underground» fueron de cierta manera unidos por fuertes lazos con las compañías del Teatro Independiente. Ambos condenados a la clandestinidad, a falta de recursos y opciones para alcanzar los teatros comerciales, en oposición al sistema dominante y con una fuerte crítica político-social como uno de las banderas llevadas durante los años sesenta y setenta. Ambos grupos, también, buscaban su manera de expresión por medio de la farsa o alegoría, utilizando moldes teatrales de las vanguardias europeas, y aplicando la sugerencia y el humor como herramientas principales de la crítica.<sup>123</sup>

Del poco material que se guarda del estreno y según el reportaje dedicado a la apertura del Pequeño Teatro Magallanes en el *Arriba* (07 de julio 1971), se sabe que el grupo se propone realizar la obra como una historia de cómo una materia orgánica llamada hombre abandonó sus necesidades naturales para caer inteligentemente en una esclavitud. Del texto en sí muy corto (escenificado directamente puede durar unos 10 minutos) el TEI crea un espectáculo de casi una hora, en el que el inicio de la obra es presentado por medio de una pantomima anterior al texto y el resto de la pieza, de manera esquemática y mediante la farsa, con toques de un cómic o un tabeo, critica la sociedad de consumo.

El 22 de marzo de 1971 la censura registra la primera petición de autorización de la obra de Martínez Ballesteros, firmada por José Carlos Plaza.<sup>124</sup> Con la fecha de 6 de abril se emite el informe positivo en el que uno de los censores detalla el argumento de la obra como «El principio de la

---

permio, en 1970 *Los esclavos* se publicaban en el núm. 29 de la revista *Yorick*. La obra se compone un solo acto con cuatro personajes: mujer uno, hombre uno, mujer dos, hombre dos. La acción representa en cámara rápida la historia de la explotación del hombre por el hombre. Todo empieza con la usurpación del pan por una de las parejas. Seguidamente se quitan las caretas de gorila y empiezan a civilizarse. Crean orden para vivir más tranquilos y deciden que una de las parejas será la que administre y la otra, la que trabaje. Así poco a poco empiezan a crear una espiral de consumo, en la que una de las parejas constantemente provoca el deseo de posesión de la otra. Wellwarth describe la obra *Los esclavos* de la siguiente manera: «En “Los esclavos” Martínez hace una parábola sobre el «progreso» del capitalismo desde la época de Neanderthal hasta la actualidad. Esta parábola nos muestra que la división original entre los ricos y pobres ha sido algo accidental, y que la persistencia de esta división se debe a una brutal manipulación de los ricos a consecuencia de la cual los pobres se han esclavizado voluntariamente a sí mismos en un imperioso deseo de hacerse ricos. Irónicamente la perpetuación de su pobreza se debe a su propia aceptación de un conjunto de falsos valores por el que tienen que trabajar cada vez más para producir más y más cosas y ganar más dinero con que comprarlas» (Wellwarth, 1970a: 51).

<sup>123</sup> Entre los representantes de los nuevos dramaturgos Martínez Ballesteros destaca como uno de los más representados, hecho que no quiere decir, que el autor estuviera plenamente presente en la vida y cartelera teatral de España. Siguiendo la cartelera recogida por Juan Pedro Sánchez, en el número 12 de la revista *Teatro* (1997), en el período de 1970-1974 se estrenaron cinco piezas suyas (para hacer una comparación, otros autores nuevos en el mismo período estrenan menos de tres obras): *Los opositores* (en el Teatro Marquina, el 28 de junio de 1970), *Retablo en tiempo presente* (en el Teatro Cómico, 22 de marzo de 1971) –ambos en los Ciclos de Teatro Nacional de Cámara y Ensayo–, *Los esclavos* por el grupo Pigmalión (en el Teatro Club Pueblo, 28 de abril de 1971), *El hombre vegetal* (en el Teatro Club Pueblo, 28 de abril de 1971), hasta llegar a la versión del TEI, bajo el título de *La muy legal esclavitud*.

<sup>124</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/9839, Sección de Cultura 3(46), del AGA.



civilización, y los monos y los hombres hasta llegar a la sociedad de consumo. Quiere ser una sátira sobre la sociedad de consumo». Sin ningunos cortes la obra se autoriza para mayores de 18 años (café-teatro), con reserva de visado del ensayo general y sin posibilidad de radiación.

El mismo mes de mayo Plaza solicita otra autorización debido a los cambios en el texto, efectuados como explica por la razón de «nuestra peculiar forma de trabajo, a base de improvisación con los actores». La obra se vuelve a autorizar sin problemas.

*La muy legal esclavitud* se estrenó el 9 de julio de 1971 y permaneció en cartel hasta 21 de julio del mismo año, logrando seis representaciones semanales en 15 semanas. La dirección y montaje fue atribuida al colectivo TEI, aunque se sabe que el director de la pieza era José Carlos Plaza. En el elenco de actores aparecía: Cecilia Azafrá, Pilar López, Francisco Giménez, Joaquín Pueyo y Francisco Vidal.

Aunque estrenada dos días después de *Lo que te dé la gana*, que tuvo una buena cogida de la crítica, de *La muy legal esclavitud* no se escribieron prácticamente ningunas reseñas. Francisco Álvaro, en *El espectador y la crítica*, en un corto comentario explica que no ha visto la obra y únicamente le contaron que consiste «en una farsa amarga sobre la situación del hombre sometido a ser pieza y sujeto de la sociedad de consumo» (Álvaro, 1972: 216). Comenta además que el coloquio sobre el estreno no fue posible por falta de asistencia de la mayoría de los críticos: «en el mes de julio las ausencias son inevitables».

La crítica que se guarda de la representación de la obra de Ballesteros, es la de Juan Emilio Aragonés, recogida en el libro *Veinte años del teatro español. 1960-1980*. Aragonés, se muestra muy satisfecho con el resultado y comenta que la pieza sirvió al grupo para mostrar la madurez teatral del TEI y sus propósitos renovadores: «Basándose en un texto de Martínez Ballesteros que raramente se despega de lo anecdótico, el trabajo del colectivo del TEI ha verificado una trascendentalización del mismo muy inteligente, según se evidencia ya en la prolongada pantomima inicial, previa al texto» (Aragonés y Buero Vallejo, 1980: 152). Subraya, además, la gran distancia que separa el original de su versión del TEI, que según el crítico creó de un «aceptable intento» «una escenificación pletórica de inusitadas y selectas aportaciones plásticas». El crítico califica la dirección escénica de «admirable y sugestiva», reprochando únicamente escenas de mimetismo grotowskiano «en lo que tienen en servidumbre a métodos ajenos». Lo que más admira Aragonés es la interpretación que considera de gran coordinación escénica y gran dominio corporal: «Su labor tanto individual como colectiva, puede parangonarse con la del mejor logro de nuestra escena profesional, a la que en algunos aspectos – entusiasmo, plena dedicación, etc.– se muestran superiores» (Aragonés y Buero Vallejo, 1980: 152).

#### 4.4.3. Historia del zoo.

Desde el último estreno de la *Historia del zoo* del Teatro Estudio de Madrid hasta el momento de la nueva producción del TEI pasaron seis años, y mientras tanto, según los datos que aporta Ramón Espejo Romero (1997: 65-76), se realizaron dieciséis montajes diferentes de la obra en toda España. Cabe suponer que todo ellos utilizaron la versión traducida por William Layton, que fue la pionera en traer a Albee al territorio español, y que además fue publicada en 1965 en el *Primer Acto*. Espejo Romero explica este éxito de la obra entre los grupos españoles con dos razonamientos. Por un lado, fascinaba la temática que introduce Albee en sus obras, que coincide con las preocupaciones de los jóvenes de los años 1960. Entre estos temas resaltan sobre todo: la incomunicación entre la gente, la alienación que se vive en grandes aglomeraciones, la violencia de la guerras, la auto-inmolación como forma de rechazar los valores impuestos. En la historia de un encuentro entre dos chicos de diferentes mundos: Jerry, un joven rebelde y Peter, un joven aburguesado, se convertía de esta forma en una pieza perfecta para mostrar la ideología y la forma de vida por la que optaban los jóvenes españoles. A todo esto hay que añadir también la fuerza dramática que poseía la obra y su lenguaje claro y directo con el que se expresaban los protagonistas. Estas características convertían a la *Historia del zoo* en una apuesta segura para presentar una nueva forma de entender el teatro y mostrar una alternativa al teatro comercial que reinaba en los escenarios españoles.

Por otro lado, Espejo Romero señala la índole práctica de la obra, comprendida en su sencillez, economía argumental y escenográfica. Las exigencias para montar la representaciones eran muy básicas: un banco de un parque público, dos personajes vestidos exactamente de la misma manera que los actores andaban por la calle, sin cambios de escenografía ni vestuario. El propio William Layton, en una entrevista antes del estreno de la obra en 1971, explicaba de la manera parecida los valores escénicos que encontró en la pieza: «Ser fundamentalmente clásica en toda su magnitud. Transmite el sentido trágico del antiguo teatro griego; es decir, el hombre sigue enfrentándose a su destino dentro de nuestra sociedad actual. También su construcción es clásica; la unidad férrea en tiempo-espacio y acción» (Laborda, 1971b: 79). Por esas razones, la revista *Primer Acto* (núm. 108), ya en 1969 calificó a la *Historia del zoo* como una de las obras más difundidas del «amateurismo español».

Los motivos por los que el TEI decide volver a montar la *Historia del zoo*, además de las generales mencionadas anteriormente, se pueden explicar en cuatro puntos. Primero, después de la introducción que hizo Layton de Albee en el teatro español, el autor norteamericano se había convertido en un gran éxito de los escenarios. La gran llegada oficial de Albee, sin contar el estreno absoluto de su obra en la

realización del TEM en 1963, se realiza en 1966 junto con el estreno de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* en el teatro Goya de Madrid, bajo la dirección de José Osuna y en versión de José Méndez Herrera. La obra fue un éxito de público, confirmado con dos meses y medio en el cartel en sesión doble, es decir en realidad, equivalente a cinco meses de representación en otros países que no ejercían esta práctica. Después, en 1966 se estrenó el montaje de *Todo en el jardín* que llegó a presentarse en Madrid 500 veces, siendo uno de los éxitos más grandes del momento. Estos montajes significaban un triunfo de Albee, no sólo entre los grupos independientes, sino también en el teatro comercial, que seguía la renovación teatral por las pautas marcadas por los norteamericanos. Además hay que añadir, que el teatro extranjero en los años sesenta solía tener el acceso más fácil al teatro comercial que los autores españoles que todavía no estaban consagrados. Sobre todo, porque la censura era menos estricta y en muchas ocasiones creía que las obras atacaban una realidad muy distinta a la española y por consiguiente no se consideraban peligrosas. Además influía el éxito con el que las obras venían avaladas desde otros países, se consideraban una «apuesta fija», con poco riesgo económico y un público asegurado.

En segundo lugar, los críticos denominaron a Albee como autor polémico, controvertido tanto por los temas que comentaba en sus obra, como por el lenguaje que utilizaba. Esta etiqueta, que determinó la trayectoria del dramaturgo en España, sin duda alguna, fue lo que el TEI buscaba en los autores de teatro, para de esta manera dar definición a su propia labor, también discutida frente al trabajo de los teatros comerciales. El propio grupo en una antecrítica publicada en el diario *ABC* explicaba de la siguiente manera las razones del éxito del autor norteamericano:

Edward Albee, junto con el fino humor negro de Arthur Kopit, son en los años 60 los autores de la nueva dimensión teatral americana que en la actualidad está cuajando en espectáculos grupales, tales como las provocaciones del Living Theatre y las metamorfosis del Open Theatre, este último impresionante por su interpretación del Génesis en su espectáculo que titula «La serpiente».

El denominador común de Albee y Kopit, que les liga a los últimos resultados de estos grupos experimentales, el haber dejado un análisis crítico de la situación inmediata para centrarse en una introspección de la persona y sus relaciones, apuntando así al problema fundamental que tiene planteada nuestra sociedad (TEI, 1971a: 79).

Por último, William Layton, después de la primera representación en sesión única con el TEM, consiguió finalmente que la censura autorizara la obra para la representación continuada. De este modo, la obra se pudo lucir como uno de los espectáculos más importantes en la trayectoria del grupo, y no sólo como un brillante pero breve ensayo de trabajo del grupo, como ocurrió en 1963.

Además de los factores enumerados, es importante recalcar el elemento de más importancia en el montaje de la obra de Albee. Dado el hecho de que la primera presentación pasó casi desapercibida por la escena del momento, sin causar mayor trascendencia y repercusión, Layton quiso volver a la

*Historia del zoo*, para esta vez de manera plena y sin limitaciones mostrar los avances de los actores formados con su Método. Como él mismo reconoce, el texto de Albee era una pieza ideal para mostrar la técnica que se enseñaba en el TEI: «Existen textos adaptados al Método. Pero nuestra gran dificultad consiste precisamente en encontrarlos. La *Historia del zoo* es uno de ellos» (Layton, 1972b: 24). Dicho esto, hay que señalar que Espejo Romero no está tan convencido de que la obra de Albee sea plenamente adaptada al Método:

No lo es, porque su significado va más allá del enfrentamiento entre Peter y Jerry, de la mera confrontación de dos psicologías. Son dos visiones del mundo y dos formas de encarnar la realidad. La rebelión de Jerry tiene connotaciones expresionistas, y su final condensa las doctrinas del existencialismo. Nora, la protagonista de *Casa de muñecas* (1879), de Ibsen, posee plena autonomía como personaje, pese a que el autor haya querido representar una serie de ideas a través de ella; en cambio, los conceptos abstractos que Peter y Jerry simbolizan son casi más prominentes que su valor como seres reales: ambos personajes están articulados como la concreción dialéctica de las ideas que Albee utilizó para su génesis. El tratamiento naturalista constituye sólo la punta de un iceberg, pero la versión del TEI no contribuyó a desvelar la parte sumergida (Espejo Romero, 1997: 72).

Layton describe las diferencias entre el original y su versión en la sección «Notas a la puesta en escena» de la *Historia del zoo* publicada en 1991 por Avispa. En este libro se encuentra el texto de la versión del 1971, con advertencia sobre los cambios en pie de página. Allí Layton presenta una característica de cada uno de los protagonistas de la obra:

PETER: Un burgués de unos 30 a 35 años, de aspecto acomodado y aunque es apariencia sin grandes problemas, con complejos insospechados en un ser tan estable socialmente.

JERRY: Chico de unos 25 años. Marginado. No ha encontrado puesto en la estructura del sueño americano. Rebelde, simpático, en busca de su "norte" (Albee, 1991: 4).

Espejo Romero ve en la descripción que propone Layton, estereotipos que son la tendencia en la que suelen inscribirse las creaciones según el Método. El articulista considera que las características de Jerry no corresponden a la complejidad del personaje de Albee, sino más bien se acercan a las figuras difundidas por el cine, personificadas por James Dean. En este sentido, hay que reconocer que es en el personaje de Jerry, donde Layton más cambios de texto introduce en comparación con el original de Albee. Así, en uno de los monólogos más importantes del protagonista, dividido en dos partes: en la primera donde cuenta sus peripecias con el perro de su dueña y en la segunda donde se revela el carácter simbólico de la escena anterior, Layton por un lado, añade más texto y por el otro, recorta las palabras de Albee.

	Albee	Layton
I monólogo	From the very beginning he'd snarl and then go for me, to get one of my legs (Albee, 1961: 30)	El primer día que yo entré en la pensión, el primer día... Yo había dejado la bolsa con la ropa fuera, porque la patrona había dicho que subiera

		<p>al cuarto interior izquierda, que era mi habitación, para ver si me gustaba, así que abro la puerta... y a mí, claro, lo que interesaba era ver el ambiente de la casa y lo primero que me llamó la atención..., cuando de pronto siento en la nuca una cosa así, ¡zas!, me vuelvo y ahí estaba él, mirándome... Yo me digo, «pero Jerry, qué forma tan extraña de mirar tiene este perro» y en seguida pensé: «¡qué tontería!, es un perro que te está mirando, nada más». ...Empiezo a subir y ¡plaf!... me mordió... (Albee, 1991: 24-25) ¿Y sabe lo que ha ocurrido? Hemos llegado a un acuerdo. Yo me pongo al lado del perro y no pasa nada, absolutamente nada y, si después de todo esto, es posible una indiferencia tan grande, ¿por qué entonces hablan de amor y todo esto? (Albee, 1991: 35-36)</p>
II monólogo	<p>We had many attempts at contact, and we had failed. The dog returned to garbage and I to solitary but free passage. I have not returned. I mean to say, I have gained solitary free passage, if that much further loss can be said to be gained. I have learned that neither kindness nor cruelty by themselves, independent of each other creates and effect beyond themselves; and I have learned that two combined, together, at the same time, are the teaching emotion. And what is gained is loss. And what has been the result: the dog and I have attained a compromise; more of a bargain, really. We neither love nor hurt because we do not try to reach each other. And, was trying to feed the dog an act of love? And, perhaps, was the dog's attempt to bite me not an act of love? If we can so misunderstand, well then, why have we invented the word love in the first place? (Albee, 1961: 35-36)</p>	<p>¿Y sabe lo que ha ocurrido? Hemos llegado a un acuerdo. Yo me pongo al lado del perro y no pasa nada, absolutamente nada y, si después de todo esto, es posible una indiferencia tan grande, ¿por qué entonces hablan de amor y todo esto? (Albee, 1991: 35-36)</p>

Espejo Romero considera, que si en el caso del primer monólogo, la ampliación de Layton no profundiza de ninguna manera en el significado de la historia, en el segundo, el resumen que da Layton de un largo discurso de Jerry, omite la aclaración del significado de la obra escondido en las palabras originales de Albee:

El monólogo de Jerry, a manos de Layton, perdió gran parte de su valor simbólico. El versionista se extendió innecesariamente en explicar los pormenores de la historia, y, en cambio, recortó el pasaje en el que Albee proporciona las claves para entender su significado. Con ello, un relato cuya única función es servir para reflexionar sobre un tema fundamental de la pieza, se convirtió en una mera profundización en los recuerdos y el pasado del protagonista, muy apropiada para la puesta en práctica del Método, que era, en definitiva, el fin último del montaje (Espejo Romero, 1997: 21).

Espejo Romero presenta dos ejemplos más de cómo Layton quiso encuadrar la técnica del Método dentro del texto de Albee, acortando donde el texto le parecía irrelevante para la psicología del personaje, o añadiendo donde echaba en falta elementos naturalistas. Así, en una de las frases

esenciales de la obra: «how sometimes it's necessary to go a long distance out of the way to come back a short distance correctly» (Albee, 1961: 30), Layton no encuentra la profundidad psicológica del personaje, por lo que la vierte por: «debo decirle que esta historia no sé lo que significa pero sí que quiere decir algo» (Albee, 1991: 24). Y, en cambio, en la escena en la que Peter relata cómo su madre le abandonó siendo niño, decide profundizar el episodio, sirviéndose de las palabras creadas por el actor, Antonio Llopis, procedentes de la internalización del personaje: «Así que nos quedamos solos durante un rato el viejo y yo, fue un año muy interesante porque creció la relación entre los dos. Recuerdo un día en el que yo le dije, pero viejo ¿por qué estás así?, ¿Por qué no vamos al cine, a dar un paseo? ¿Sabe que me contestó? Luego» (Albee 1991: 17-18).

La puesta en escena del montaje era muy simple: un escenario desnudo y vacío, únicamente con el banco en el que se sentaban los dos protagonistas. Layton explicaba esta extrema simplicidad de la siguiente forma: «Dar todo el énfasis posible a los actores para crear la obra. Por lo tanto, evito toda la distracción del montaje técnico, simplificando la escena al máximo, sólo luz y plataformas, de forma que sean los propios actores los que crean el ambiente» (Laborda, 1971b: 79).

Como el texto de la obra fue ya examinado por los censores en el estreno de *Historia del zoo* en 1963, esta vez el TEI no tuvo ningún problema en conseguir la autorización para las representaciones.<sup>125</sup> En esta ocasión se trataba de autorización para programación en el Pequeño Teatro Magallanes y el TEI quería conseguir el permiso para representación comercial. Para convencer a los censores José Carlos Plaza declara que la gran parte de la obra de Albee ya ha sido presentada en los teatros comerciales y además el público ya está acostumbrado a la problemática que presentan las obras de Albee.

Los censores apuntan únicamente dos notas: «Autorizada para mayores de 18 años, dada la fuerza de la impresión que produce la muerte del narrador» y «en la puesta de escena de esta obra deberá cuidarse especialmente que no se concreten matices homosexuales». Finalmente la obra se autoriza para mayores de 18 años, a reserva de visado del ensayo general y sin posibilidad de radicación, con la única supresión en la página 40.

La obra se estrenó el 3 de noviembre de 1971 en el Pequeño Teatro Magallanes. Los actores fueron José Carlos Plaza como Peter y Antonio Llopis como Jerry. *Historia del zoo* permaneció en cartel hasta el 12 de mayo de 1972. Durante los meses de marzo y abril, los días entre los lunes y sábados estaban reservados para salir con la pieza a distintas ciudades, mientras que los domingos el grupo volvía a Madrid y la representaba allí. La obra se repuso en el Pequeño Teatro del 6 al 25 de

---

<sup>125</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/9435, Sección de Cultura 3(46), del AGA.

septiembre de 1972, para al día siguiente ser sustituida por el estreno de *Después de Prometeo*. Además, entre 1973 y 1974 la *Historia del zoo* recorrió varios pueblos y ciudades. En 1973 Plaza y Llopis recibieron la medalla de plata de los Premios Ciudad Valladolid por su interpretación en la pieza.

Para el TEI la *Historia del zoo* era uno de los textos más importantes de su carrera. Hace años fue el primer texto de presentación de un nuevo colectivo bajo la escuela del TEM, y en la ocasión del segundo estreno, fue el éxito más sonado de su trayectoria. Para los componentes del grupo era una pieza de gran motivo sentimental y sobre todo, de gran importancia en cuanto a su significado y la ideología que representaba el texto. El grupo lo explica de la siguiente manera:

La «Historia del zoo» es el estudio de la relación entre las personas, su incomunicación, sus tendencias y frustraciones, y lo que es más importante, sus falsos esquematismos. Todo ello Albee va desentrañando en un encuentro casual entre dos personas en una soleada tarde de domingo en Central Park. El resultado final podría interpretarse desde un ángulo político, social, sexual... Cualquier punto de vista será válido si se tiene en cuenta el origen de una atormentada y difícil relación entre dos personas.

Hemos intentado, a través de dos meses de ensayo con un horario exhaustivo, interpretar en este sentido el pensamiento de Albee, bajo la dirección de William Layton. Esperamos que el resultado llegue a nuestro público con la misma eficacia con que ha sido planteado (TEI, 1971a: 79).

La fascinación por el texto de Albee fue para William Layton de tal grado, que en 1991 el director decidirá estrenar de nuevo la *Historia del zoo*. El estreno se dará en el teatro María Guerrero, perteneciente al Centro Dramático Nacional, dirigido en aquel momento por José Carlos Plaza. En los personajes de Peter y Jerry aparecieron Chema Muñoz y José Pedro Carrión, este último convertido en el actor preferido de Plaza y Narros. Varios críticos interpretaron ese estreno como un homenaje que Plaza le hacía a su maestro Layton. Aunque el público no quedó del todo satisfecho, la crítica acogió la pieza con entusiasmo.

En este punto, vale la pena subrayar que si *Historia del zoo* fue un hito indudable de los años sesenta, en la década de los setenta el número de representaciones entre los grupos independientes baja a seis estrenos. Este hecho parece tener su causa en el éxito de la versión del TEI entrenada en 1971, que además visitó numerosas ciudades españolas. En los años 80 la obra vuelve a representarse hasta nueve veces, entre ellas en versión catalana y gallega. En cambio, en los 90, la cifra baja otra vez hasta tres representaciones. En esta ocasión se puede decir que «el culpable» es otra vez William Layton, por hacer, la antes mencionada, influyente versión del texto de Albee.

El seguimiento que la crítica dispensó a la obra, a su montaje y organización fue exhaustivo, y su recepción, en términos generales, muy elogiosa. La acogida por parte del público fue insuperable. En un reportaje dedicado al estreno de la obra se puede leer varias opiniones de personalidades de teatro que acudieron al estreno, entre ellos: Lauro Olmo, Antonio Buero Vallejo, Manuel Gallardo. Entre estas valoraciones vale la pena destacar la de Paco Valladares que comenta: «Me he quedado boquiabierto.

Va a ser histórica esta noche de miércoles. Una maravilla de obra, de montaje y de interpretación, que es punto aparte» (Arlequín, 1971: 115).

Adolfo Prego en *ABC* parece también impresionado, y aunque reconoce que el texto ha envejecido desde su primer estreno, alaba de la siguiente manera el trabajo del TEI: «Nunca esta “Historia” había sido representada con tan verdadero dramatismo [...] Los dos personajes supieron desvelar las líneas maestras de sus ocultas biografías, y explicar así el drama que estalla entre dos hombres que no se conocían y que por pura casualidad coincidieron un día en un banco público del parque. La representación tuvo seriedad. Estos muchachos del TEI reemprenden, pues, la marcha con las mayores garantías de éxito» (Prego, 1971: 73).

Igual de emocionados se muestran también los contertulios en *El espectador y la crítica*. Francisco Álvaro muy impresionado por la labor del TEI, confiesa salir boquiabierto de la representación de la obra, deslumbrado por la profesionalidad del grupo y el alto nivel de interpretación que presentaban los dos actores:

No hay hipérbole si digo que la interpretación de Carlos Plaza y Antonio Llopis – aquél con sus actitudes y sus «despistes» y asombrados interrogantes, su expresividad, en suma; éste con su «bla, bla» minucioso e inquietante – me pareció antológica. Porque interpretar quiere decir (y perdónense la redundancia) identificarse con el texto, sentirle, gozarle o sufrirle y hacer que el espectador le goce o padezca. En esta representación de «Historia del zoo» la «comunicación» no es tópico. Insisto. Vayan ustedes a verlo (Álvaro, 1972: 266).

*La Estafeta Literaria* califica la actuación de Plaza y Llopis de «asombroso ejercicio para actores» (Álvaro, 1972: 267). Igualmente en *El Alcázar* el crítico muestra su admiración ante la actuación de los intérpretes: «Conviene subrayar como José Carlos Plaza escucha y va marcando con estos su estado de cinismo y sus descubrimientos interiores a través de las palabras de Jerry, Antonio Llopis, que nos da una versión clara, descarnada, valiente y sincera de su personaje, imprimiendo un ágil estilo a su papel, tan difícil» (Álvaro, 1972: 267).

Todos los críticos hacen hincapié en la dirección, que, como lo entiende Álvaro, en las manos de Layton ha dado el resultado de la excelencia interpretativa: «[...] que eso es dirigir una obra escénica: desentrañar un texto, comprenderle en su más honda significación para transferirle después al intérprete» (Álvaro, 1972: 268).

Cuatro meses después del estreno, en *Primer Acto*, Pérez Coterillo aplaude de la siguiente manera el texto de Albee: «[...] es un estudio denso de los dos personajes, una investigación, camino del subconsciente y el psicoanálisis, para evidenciar sentimientos sobre los que cabalga un diálogo brutal entre dos personajes enfrentados» (Pérez Coterillo, 1972d: 35). Igualmente valora altamente el



trabajo de los actores subrayando sobre todo su capacidad de mostrar la verdad escénica ante un público acomodado:

José Carlos Plaza y Antonio Llopis realizan una magistral interpretación de los personajes y citan al público de Pequeño Teatro – público instalado, bienpensante y burgués, casi siempre – a ese banco del Central Park para contarles una incómoda y larga historia que trata de la debilidad oculta por el conformismo y el poder de los que lo tienen todo y del desafío y la violencia, necesarios aún al precio de la muerte, de los desposeídos (Pérez Coterillo, 1972d: 35).

Las críticas de la gira que dio el TEI con la *Historia del zoo* fueron igual de entusiastas. Ricardo Ríos en ABC, en su edición de Andalucía, empieza su crítica comentando lo inolvidable que fue la presentación del TEI en Sevilla. Al contrario que su compañero de la edición madrileña, Ríos subraya que la obra no ha perdido la vigencia desde 1963, es más, le parece que ha tomado más vitalidad con el transcurso de los años. Esta fuerza de la obra viene sobre todo, según Ríos, de la interpretación de Llopis y Plaza que «raya en lo magistral». Igualmente aclama la dirección y el montaje de Layton que califica de «sencillo, sin artificiosidad, pero perfectamente ajustado al contenido y mensaje de la obra, que no necesita más» (Ríos, 1972: 65).

Por su parte, José Paulino en la *Reseña* presenta un reportaje sobre el funcionamiento del Pequeño Teatro Magallanes, en el que comenta también su opinión sobre la obra que califica de «polémica, actual (posiblemente más ahora que en 1959 para España), concreta e interpela al espectador». Paulino aprecia sobre todo el clima del espectáculo que considera «dramáticamente excelente» y enumera como elementos sumamente interesantes: densidad, amargura, incomodidad del diálogo y dialéctica humana a través de dos tipos claves, para resumir el acierto de la obra como «un auténtico derroche de exactitud, compresión y calidad» (Paulino, 1972: 52).

#### **4.4.4. ¡Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!**

El estreno de *¡Oh papá, pobre papá...!* significó un acontecimiento de bastante interés en la vida teatral española. Si, en general, el drama norteamericano no era desconocido en los escenarios españoles, el caso de Arthur Kopit es un descubrimiento bastante tardío y no muy explorado por el teatro español. Los nombres como Arthur Miller, Tennessee Williams o Thornton Wilder eran ya perfectamente conocidos por el público en España y sonaban en varios teatros y compañías. Sin embargo, de la generación del «nuevo teatro americano» como Jack Gelber, Jack Richardson, Arthur Kopit y Edward Albee los espectadores españoles sabían más bien poco. La única excepción entre estos escritores es Albee, que gracias a la introducción de la mano del Teatro Estudio de Madrid, tuvo

mucho éxito en España. En cambio, el primer estreno de Arthur Kopit en España, precisamente de las manos del TEI, se dará once años después de la publicación de su obra en Estados Unidos.

La carrera del escritor norteamericano, Arthur Kopit, empezó durante sus años universitarios cuando escribió sus primeras obras, entre ellas, la primera que llamó la atención de la crítica: *¡Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!* (1959) que disfrutó de un éxito de 454 actuaciones. Nueve años más tarde se produce el estreno de su obra más importante: *Indios* (1968) que gana mucho éxito entre la crítica norteamericana y es nominada al prestigioso Tony Award y premio Pulitzer.

Como comenta José Monleón, «estamos ante un dramaturgo eminentemente crítico», que está muy insatisfecho con las convenciones formales dominantes en los Estados Unidos, tanto en la política, como en la ideología, que hacían del país un lugar del «desarrollo perfecto, del consumo perfecto, de la libertad perfecta, del ejemplo perfecto». Del estilo del norteamericano Monleón resalta sobre todo la rebelión del lenguaje, temas y estructuras dramáticas y la construcción de los personajes: «Porque los personajes de Kopit no son simples autómatas, sino unos autómatas patéticos sobre los que va cayendo el mundo –su mundo– en pedazos» (Monleón, 1972b: 36). *¡Oh, papá, pobre papá...!*, es una respuesta satírica al Teatro de Absurdo, calificada por el propio escritor como «tragifarsa suedoclásica dentro de una tradición francesa bastarda» (Gómez García, 2007: 449) que como muchas de las producciones de Kopit, habla de chicos adolescentes en interacción con el confuso mundo de los adultos.<sup>126</sup>

La producción de Kopit y de los demás escritores del «nuevo teatro americano» va estrechamente unida al desarrollo en EE. UU. del *teatro off* representado por el Living Theatre y el Open Theatre. Basta repasar algunas fechas para ver la vinculación de los nuevos dramaturgos con la nueva ola del teatro vanguardista.<sup>127</sup>

En 1972 cuando la obra de Kopit se estrena en España, su autor había estrenado ya seis piezas en EE. UU. y la compañía Living Theatre ya había pasado por una importante crisis, dividiéndose en cuatro células. La visita de la famosa compañía norteamericana en 1967 a España da una idea sobre la

---

<sup>126</sup> La obra narra la historia de una dominante madre y su hijo de 25 años que viajan a una isla de Caribe junto con el ataúd del padre, que aunque muerto, desde hace muchos años viaja con ellos a todas partes. La madre, llamada Madame, es una mujer que controla la vida de su hijo en todos sus aspectos, hasta que entre los dos aparece Rosalía, la cuidadora mandada por el hotel en el que se alojan, que no se dejará intimidar por la intromisión matriarca y querrá llegar hasta Jonathan.

<sup>127</sup> El año de publicación de *Historia del zoo* de Albee (1959) coincide exactamente con el estreno de la obra *Connection* de Jack Gelber por el Living Theatre. En 1961 es la fecha del estreno de *¡Oh papá, pobre papá...!* y a la vez es el momento del primer estreno del Bread and Puppet. El año del segundo estreno de Kopit (*Sing to me through open windows*) coincide también con el estreno de *La Prisión* de Living Theatre. El año 1963, en el que fue asesinado el presidente Kennedy, es la fecha de la fundación del Open Theatre y del estreno de la tercera obra de Kopit, *Chamber music*.

nueva perspectiva del teatro norteamericano. Ayudan también la publicaciones en *Primer Acto* que en 1968 (núm. 99) publica *La Prisión* de Kenneth Brown y en 1971 (núm. 135) dedica todo un número al teatro radical de EEUU, haciendo además un resumen de un espectáculo de Bread and Puppet. Dentro de este panorama el conocimiento de Arthur Kopit en España resulta muy interesante, si se añade además que junto con el estreno del TEI se publicaron en la colección de *Cuadernos para el Diálogo*, cuatro obras del autor: *El día que todas las putas salieron a jugar al tenis*, *El interrogatorio de Nick*, *La conquista del Everest* e *Indios*.

Como ya se comentó anteriormente, el montaje del TEI constituye el estreno absoluto de la obra del norteamericano en España, que no quiere decir que fuese la primera noticia que el teatro español tuviera del dramaturgo y de su famosa obra. En realidad de la idea de representar a Kopit en España hablaba la actriz Conchita Montes desde la segunda mitad de los 1960. No se sabe cómo el drama llegó a sus manos, pero es muy probable, que como en la mayoría de los casos, la noticia sobre un autor nuevo viniese desde Francia.<sup>128</sup>

En 1966 el TEM decide estrenar la obra de Kopit junto con Conchita Montes. La actriz fue una de las personas vinculadas con la escuela desde sus inicios, y además participó activamente en el baile benéfico organizado para recaudar el dinero para la escuela. El estreno estaba previsto para febrero de 1966, bajo la dirección de Miguel Narros y con escenografía de Francisco Nieva. La traducción de la obra corría a cargo de Conchita Montes, que también iba a actuar junto a María José Alfonso, Pedro Porcel y los alumnos del TEM.

La obra se presenta ante la censura en enero de 1966, firmada conjuntamente por el TEM y Conchita Montes.<sup>129</sup> La censura sometió el texto a dos lecturas y finalmente la clasificó como autorizada para mayores de 18 años, a reserva de visado del ensayo general y con supresiones de la escena 3 (escena entre Rosalía y Jonás) y las páginas 14, 15, 29, 30, 31, 32, todas ellas con referencias al amor y al sexo.

Sin embargo, por razones desconocidas el estreno no llega a realizarse. En 1969 Conchita Montes de nuevo toma la iniciativa de estrenar la obra de Kopit, bajo la dirección de Trino Trives, esta vez para el Teatro Nacional de Cámara. Sin embargo, el proyecto tampoco se realiza. La actriz, por segunda vez, se quedó con ganas de presentarlo en España.

---

<sup>128</sup> El 19 de abril de 1963 el diario *ABC* informa que la actriz española, afincada en Francia, María Casares «quiere representar una obra alegre» y decide estrenar la pieza del joven autor americano («tiene veintiséis años», subraya el diario) con el título «más largo registrado en la historia del teatro» (M.P.P., 1963: 80).

<sup>129</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/9524, Sección de Cultura 3(46), del AGA.

La oportunidad vino unos años más tarde precisamente de las manos del TEI que pensaban en estrenar *¡Oh papá, pobre papá...!* ya desde el momento de la separación de la escuela. No obstante, como el grupo reconoce en un reportaje del *Primer Acto*, una obra de tanta complejidad les daba miedo. Es después de haber montado *La Sesión*, un espectáculo muy específico que exploraba la dependencia y esclavitud interior del hombre, tema próximo al de *¡Oh, papá, pobre papá...!*, cuando la pieza de Kopit se les mostró como algo abierto, libre e imaginativo. Preguntados por el diario ABC, por la causa de inexistencia anterior de estreno de *¡Oh papá, pobre papá...!* en España, Pedro Carvajal responde en el nombre del TEI:

[...] En primer lugar porque las grandes referencias mitológicas, aun siendo universales, están hechos sobre las de Estados Unidos. Aquí, por ejemplo, el poder del matriarcado no existe en esa medida. Por lo tanto, era necesario insistir en el trasfondo universal para que llegase a ser comprensible en España. Yo creo que esta dificultad de principio es lo que ha hecho que la obra de Kopit, a pesar de ser famosa en todo el mundo y de haber pasado al cine, no haya sido montada todavía en España (Laborda, 1972b: 79).

Las causas de elegir la obra de Kopit, el TEI las explica en el ya mencionado reportaje en *Primer Acto*, donde reconoce que lo que más les gustó de la pieza fue un grito nuevo y abierto que encontraron en la escritura del norteamericano:

Vimos en la obra una de las voces más fuertes que se hayan levantado para defender la libertad del individuo: su derecho de elección, a la posibilidad o a la duda. Voz de aviso sobre la mentira que rodea las más de las veces al hombre, la mentira insospechada. No descubierta, la mentira confortable. Grito de pena, de rabia, ante situaciones constantes de aceptación. Grito para despertar. Grito para zaranda. Grito que sobre todo identificamos con un grito muy hondo que nosotros llevamos, o que queremos llevar dentro. (...) Para nosotros fue una puerta abierta a un lenguaje, ideológicamente nuestro, pero formalmente diferente y sugeridor (TEI, 1972b: 38).

Aunque algunos de los componentes del grupo se mostrasen escépticos ante el texto de Kopit, la compañía decidió montar un «espectáculo dislocado». La definición venía de la propia interpretación del texto por parte del TEI, que veía la obra de Kopit como un «texto terrible y pantomímico, divertido y cruel, trágico y cómico en el sentido más dislocado de la palabra» y además el propio término de «dislocado» fue lo que más influyó en el montaje: «Hemos querido hacer un espectáculo dislocado. Lo profundo y lo más divertido que pudiéramos alcanzar» (TEI, 1972b: 38).

Como prácticamente en todos los montajes del TEI, el grupo partió de la interpretación orgánica, que además, les pareció esencial en este caso: «Porque sabíamos que solamente partiendo de la asimilación orgánica de las emociones “dislocadas” de los personajes por el actor, podríamos producir una aceptación catárquica del espectador hacia estos seres aparentemente lejanos e incomprensibles» (TEI, 1972b: 38). De ahí que el paralelismo entre *La sesión* y *¡Oh papá, pobre papá...!* se basara precisamente en desarrollar polos opuestos. Si el drama de Población era una obra con una situación

dramática limitada y concentrada, además de seria y contenida, el texto de Kopit requería una actitud lúdica, desenfadada y fresca. De igual modo, la aplicación del Método no pudo ser en la rigurosa línea stanislavskiana, por traer el peligro de resultados muy interiorizados, parecidos a los que se obtuvieron en *Historia del zoo*. En este sentido, se puede decir que el trabajo sobre *¡Oh, papá, pobre papá...!* tuvo más que ver con la realización de *Cuento para la hora de acostarse* de Casali y los espectáculos del Living Theatre.

En el montaje una aportación significativa tuvieron las actrices de Roy Hart que estuvieron en el TEI desde principios de 1972. Por la influencia de los talleres con las dos mujeres que les ayudaron a comunicar las emociones de manera viva y constante, el grupo decide no introducir las máquinas que propone Kopit para la planta carnívora y el pez piraña, elementos fundamentales en la obra por ser los brazos de Madame y símbolos de la fuerza y agresión de la protagonista. El TEI decide mostrar esta fuerza y agresividad por medio de una expresión emocional de la modulación de la voz de los dos actores que hacían estos papeles. Al igual que la interpretación, la escenografía tendió hacia el caos y la confusión en el escenario, por acumulación de objetos innecesarios, para de esta forma quitar toda la carga realista y dar toques surrealistas.<sup>130</sup>

Antes del estreno, en noviembre de 1971, el TEI solicita la autorización para la representación de la obra de Kopit en el Pequeño Teatro. La obra es autorizada para mayores de 18 años, con reserva de visado del ensayo general y sin posibilidad de radiación. Las supresiones a las que obliga la Junta son prácticamente las mismas que en el caso de la petición de 1966. Son frases que según los censores directamente aluden al sexo, como por ejemplo: «déjame revelarte lo maravilloso, lo bellísimo que es el amor».

*¡Oh papá, pobre papá...!* se estrena el 17 de enero de 1972 en el Pequeño Teatro Magallanes. Como apunta Javier Carazo Aguilera (2008: 102), oficialmente escenificado y montado de manera colectiva por el TEI (en el programa aparecen únicamente las siglas del grupo), presenta problemas de autoría. En la información del CDT, el espectáculo viene firmado por Arnold Taraborrelli, William Layton y Pilar Francés. El problema radica, sin embargo en el hecho de que el propio Plaza reconoce en una entrevista de *Primer Acto* que la dirección de la obra de Kopit le corresponde a él. Cabe suponer que esta afirmación es cierta, y fiándose del programa de mano los tres creadores (William Layton, Arnold Taraborrelli y Pilar Francés) se ocuparon de la supervisión de la obra. Taraborrelli se ocupaba también de decorados y figurines. La música fue compuesta por Antonio Corveiras. El decorado lo realizaba Eduardo Puceiro y el vestuario Margarita López. Los intérpretes eran: María Francisca Ojea (Madame

---

<sup>130</sup> En este sentido, la intervención escénica tenía rasgos similares a la escenografía de Francisco Nieva para *El nuevo inquilino* de Ionesco, bajo la dirección José Luis Alonso en 1964.

Pétalo de Rosa), Begoña Valle (Planta Carnívora), Victoria Vera (Rosalía), Francisco Vidal (Comodoro), Francisco Algora (Jonás), Jorge Fernández Guerra (Pez Piraña), Joaquín R. Puedo (Botones), Antonio D. Corveiras (Pianista).

Después del estreno se formula otro informe de censura. El censor, después de haber visto la representación, hace constar que no se han respetado las tachaduras exigidas por la Junta y además, la actriz que hace de Rosalía (Victoria Vera) se queda en el escenario en bragas y sostén e igualmente el actor que hace de Jonás «profiere quejidos cuando ella está encima pretendiendo enseñarle lo que es el amor», cosa que no ocurría en el ensayo. El informe concluye con la decisión: «se le dio plazo, que cumple el 18, para el descargo».<sup>131</sup>

El 6 de marzo de 1972 se crea otro informe de censura en el caso de *¡Oh papá, pobre papá....!* El escrito viene a raíz del reportaje del *Suplemento Dominical* del diario ABC del día 5 de marzo de 1972, que el censor califica como una provocación. El reportaje que viene con un texto corto y tres fotografías, entre las cuales una de ellas muestra una escena de la obra en la que una de las actrices se quita el vestido. Las frases que aparecen en el reportaje y que probablemente más pudiesen molestar a la censura, pero que no vienen especificadas en el informe, en general se refieren al «casi desnudo» y tienen carácter aprobatorio del mismo: «No es frecuente, no, en España, presentar casi entre el público el desnudo femenino casi absoluto, la pasión sexual desbordada y los más nefandos vocablos del rico idioma castellano». Y también la frase que figura sobre la antes mencionada fotografía: «Abajo, el comienzo de la escena que ha originado un considerable escándalo en torno a la comedia. Sin embargo, lo que en otras obras es artificial y constituye una llamada erótica al éxito comercial, en esta comedia resulta a muchos natural y espontáneo». El censor añade además, que no pudo localizar al autor del reportaje, firmado como Alfonso de Castro, por lo que sospecha, que como viene siendo habitual en estas ocasiones, escribió bajo un pseudónimo.

A continuación, el informe hace referencia del nombramiento de José Carlos Plaza como Consejero Nacional de Teatro y la propuesta de su cese de esta función, sobre todo debido a las «intolerables declaraciones efectuadas por el Sr. Plaza en el periódico de la Escuela del Periodismo de

---

<sup>131</sup> El hecho que describe el censor, llamado falso ensayo, es una práctica que los grupos independientes utilizaban en varias ocasiones. Lo describe también Miralles, dando un ejemplo de un estreno de Tábano: «Tábano, que hizo un ensayo angelical para censura de *El retablo del flautista*, de Teixidor, traducido al castellano, puso todo el hierro el día del estreno y no pudo pasar a la segunda representación, pese a tener todo el teatro de la Comedia vendido. Bien es verdad que el Burgomaestre salía con caña de pescar y acento gallego y el jefe de la Milicia, manco y tuerto, recordando a Millán Astray. Pero aquellos eran tiempos de “apertura” y los grupos le echaban un pulso que, claro, no siempre ganaban» (Miralles, 1977: 124). El TEI tenía también su manera de hacer el falso ensayo. Cuando, de improviso llegaba el censor, se cambiaba sobre la marcha la versión de un texto. Al ver llegar al representante de la autoridad, quien estuviera más cerca del piano, que estaba a la entrada del local, tocaba unas cuantas notas. Los que estaban en el escenario abandonaban inmediatamente la versión no autorizada de la obra y se ponían a decir el texto autorizado por la censura previa.

la Iglesia de Navarra». A pesar de estas circunstancias *¡Oh, papá, pobre papá...!* logra quedarse durante 28 semanas en cartel, haciendo 6 representaciones semanales.

Después de mostrar la pieza en Barcelona, el 13 de mayo de 1974 *¡Oh, papá, pobre papá...!* se repone en el Teatro Benavente para quedarse en el cartel durante 7 semanas con 9 representaciones semanales. En esta ocasión comparte del cartel junto con la obra *Quejío* de La Cuadra, que como se mencionó antes se había estrenado en el Pequeño Teatro Magallanes el 15 de febrero de 1972. La idea de reponer los dos espectáculos conjuntamente tenía dos motivos. Las dos obras desde el momento de su estreno lograron un significativo éxito y su reposición daba la ocasión de mostrarse ante un público diferente y más amplio que el del propio local. Además, la reposición fue un intento por parte del empresario de la sala, Manuel Collado, de dar dos funciones diarias mientras los grupos alcanzaban la función única.

En aquel momento seguía en vigor la ley según la cual se podían representar dos funciones por día, y en el caso de hacer tres, esta última se pagaba un 50% más de sueldo. Los actores consideraban que la doble función –sin hablar ya de la triple– era un abuso y luchaban por copiar el sistema europeo con una función única. Los empresarios, en cambio, consideraban que la función única podría agravar la crisis del teatro al ofrecer al público menos oportunidades de acudir a la sala. En esta situación, la solución que proponía Benavente de dos compañías rellenando las dos funciones diarias, parecía perfecta. El problema, que indica José Monleón (1974: 68-69), sin embargo, se centra en este caso en los ingresos de las funciones, que deberían ser repartidos de la misma forma tanto para la empresa del local, como para la compañía. Y en esta ocasión, para las dos compañías. De esta forma, el dinero se repartía entre tres, y no entre dos como era habitual, por lo que al final, tanto el empresario como los grupos recibían menos dinero.

La reposición de *¡Oh papá, pobre papá...!* tuvo un elemento nuevo y fundamental con relación al montaje anterior de la obra. En el personaje de la Madre, en vez de la actriz Francisca Ojea, se incorporó José Carlos Plaza.<sup>132</sup> Sin embargo, hay que subrayar que este cambio se había efectuado ya en las presentaciones de Barcelona al final de 1973 cuando el TEI actuaba en el Poliorama. En este sentido, el nuevo elemento era realmente nuevo sólo para el público madrileño.

---

<sup>132</sup> La experiencia del cambio de un actor en un papel de una mujer se había hecho ya en el teatro español varias veces. Basta recordar el espectáculo más cercano de fecha a la obra del TEI: *Bernarda Alba* de Ángel Facio (1972) y *Yerma* de Víctor García (1972), en los cuales el papel femenino fue abordado por un hombre. En el caso del TEI, el cambio tenía como intención llenar el personaje de la fuerza como símbolo de poder autoritario, quitando a su vez la carga de la profundidad psicológica de signo realista.

Las presentaciones en el Benavente se convirtieron en un gran éxito del TEI. Según el diario *ABC*, «el público interrumpió la sesión con grandes ovaciones varias veces a lo largo del estreno y al final premió a los actores con incesantes aplausos» («Éxito de una audaz...», 1974: 135). Como confirmación del éxito basta mirar los anuncios de la reposición de la obra del TEI, junto con *Quejío*, que vienen calificadas en la cartelera de *ABC* del 7 de mayo de 1974 como «dos de los espectáculos más significativos del teatro español de nuestros días».

La crítica, al igual que el público se entusiasmó con la obra del TEI, alabando sobre todo la audacia del tema y la vanguardia de sus planeamientos. No obstante, en todas las críticas la mayor parte del texto ocupa el análisis del texto de Kopit, mientras que la reseña del montaje del TEI, se resume en unas pocas frases. Por esa razón hay que reconocer que el triunfo del TEI con *¡Oh papá, pobre papá...!* se da en gran medida gracias al texto del norteamericano. Y aunque la realización por parte del colectivo fue muy aplaudida, como se comprobará más adelante, el verdadero descubrimiento en este caso, era Kopit. Basta mirar la crítica de José Monleón en el *Triunfo*, para darse cuenta, de que el setenta por ciento del texto está dedicado a Kopit, para al final de la columna dar la opinión sobre la representación del TEI. Las palabras de Monleón sobre el dramaturgo pueden servir como muestra del entusiasmo que provocó el dramaturgo entre el público y la crítica:

El carácter imaginario, desbocado, alucinante, de las situaciones y del lenguaje jamás se despegaba de lo que pudiéramos calificar de percepción crítica de la realidad. No estamos ante ciertas manifestaciones circenses de Ionesco ni ante el deshago incontrolado y anárquico de una «Liturgia para cornudos» de Jorge Díaz. «Oh, papá...» es, a la vez, una obra tremendamente lógica, una pesadilla y una análisis poético de la represión, una locura y un testimonio; [...] (Monleón, 1972a: 47-48).<sup>133</sup>

Por otro lado, seguramente tuvo su importancia también cierto escándalo que se creó alrededor de la obra, provocado por el lenguaje violento y las atrevidas escenas eróticas, donde se mostraba el cuerpo femenino casi medio desnudo, que tanto le molestó a la censura.

En su la crítica del diario *ABC* Adolfo Prego, visiblemente muy entusiasmado, compara el montaje del TEI con las obras de Alan Poe y Baudelaire, por el hecho de cómo la compañía establece la relación entre el amor y la muerte que se ven como enemigos irreconciliables dentro de la farsa. Prego subraya que la obra se inscribe en lo que llama «teatro de un modo actualizado», que «nos

---

<sup>133</sup> A este comentario se puede añadir también un fragmento del artículo de Monleón titulado «¿Quién es Kopit?» y publicado en *Primer Acto* (Monleón, 1972c: 36), junto con el reportaje sobre el TEI. En este texto el crítico comenta que lo más importante de Kopit es el tema del que habla: la represión y la enajenación y el modo que encuentra para contarlo: llevando la risa por fuera. Sin embargo, esta historia de represión y enajenación no tuviera tanto éxito, si no fuera por su estilo, que en los ojos de varios críticos alude directamente al esperpento. Este género creado por Valle-Inclán triunfaba en España desde hacía más de cuarenta años, pero parece que ganó aún más aprecio en los difíciles tiempos del franquismo. La manera grotesca y deformada en la que Kopit muestra un mundo que quiere ser ordenado y en realidad está revuelto y desatinado hasta los límites del absurdo, llegó justamente a los gustos del público en España.



sobrecoge y nos hace reír» a la vez. En su reseña, llena de elogios, califica el espectáculo de «deslumbrante, realmente nuevo y con hallazgos de expresión dramática que ponen bajo la mirada del espectador un doble y paradójico espectáculo: la convivencia íntima de la tragedia y la burla de unas relaciones inter-individuales de tono hostil y beligerante». Además, aplaude a los actores, sobre todo a María Francisca Ojea «pletórica de naturalidad hiriente», Francisco Algora por el papel de «niño-viejo o viejo-niño» y Francisco Vidal por la escena de la conquista amorosa. Al final, el crítico únicamente advierte que el espectáculo es para «estómagos fuertes capaces de digerir las innovaciones, y para paladares que no se asusten de alguna escena llevada a la máxima realidad erótica» (Prego, 1972c: 73).

*La Vanguardia* será el periódico que en cuatro ocasiones publicará reseñas de la obra (dos de las representaciones de Madrid y dos de Barcelona), y a pesar de esa gran cantidad, los periodistas no se muestran del todo convencidos con el texto de Kopit. A los tres días del estreno Manuel Pompo Bravo (1972: 50) en su crítica, por un lado elogia al dramaturgo norteamericano, y por el otro pone en cuestión la falta de profundidad y el uso de los clichés dentro del texto. Por lo demás, el articulista aplaude la actuación de los actores, que según él supieron desempeñar perfectamente el difícil cometido, aunque reconoce que quizá Francisca Ojea fuese demasiado trascendente y Joaquín Pueyo excesivamente ingenuo.

El 25 de febrero de 1972 el mismo diario publica otra crítica de la obra firmada por Francisco Umbral. El escritor empieza por la constatación de que el Pequeño Teatro «sigue siendo uno de los pocos sitios de Madrid donde se hace teatro actual». Seguidamente califica la versión del TEI de «violenta y brillante, excesiva y eficaz», encontrando en el montaje «la psicodelia, los montajes de Víctor García, el living [sic] y otras estéticas de actualidad» (Umbral, 1972a: 26). Umbral acaba su crítica subrayando el vanguardismo del colectivo, pero a la vez advierte de un peligro:

El pequeño teatro sigue teniendo un clima de cosas juvenil, de catacumba intelectual, de «underground», aunque el éxito, ya manifiesto y prolongado, puede acabar aburguesando a este grupo, en el sentido de convertir su vanguardia en artículo de consumo para matrimonios sabatinos, cansados de revista música. Esperemos que no sea así, porque en la calle Magallanes se está haciendo hoy el teatro más consciente, voluntarioso y renovador de Madrid (Umbral, 1972a: 26).

En *Triunfo* José Monleón aplaude al TEI por su programación y seriedad en el trabajo de su sala, que desde los cuatro estrenos mantiene un nivel muy alto. Elogia la labor de los actores por su «concienzudo trabajo» (Monleón, 1972a: 47-48), pero a la vez eleva la pregunta de si la fantasía, el ritmo y el lenguaje de Kopit son compatibles con la escuela interpretativa del TEI, basada en la herencia stanislavskiana.

Las mismas dudas tiene Moisés Pérez Coterillo en su crítica en la *Reseña*, donde pregunta si este tipo de texto no requiere otra aproximación que la de las enseñanzas de Stanislavski. Pérez Coterillo afirma que al usar las claves de interpretación orgánica, los actores del TEI no llegaron a alcanzar «el nivel descoyuntado de la farsa». Esta apreciación se hace aún más evidente, según el crítico, en el personaje de la madre, en el que echa en falta «esa carga esperpéntica y dislocada». Sin embargo, en general la crítica del espectáculo es muy positiva. Pérez Coterillo califica el montaje de «alucinante e insólito», con «indudables aciertos», con el poder de penetrar al espectador «crudo y afilado como un cuchillo» (Pérez Coterillo, 1972e: 25-26). Por esas razones, el crítico considera la obra como digna de aplauso.

Juan Emilio Aragonés en su crítica de *La Estafeta Literaria*, considera que las peculiaridades del texto de Kopit dan al «exigente grupo ocasión sobrada para seguir adelante su excepcional y muy meticuloso trabajo de investigación en torno a las posibilidades expresivas del teatro de hoy». Lo que el crítico considera aún más importante, es que la obra les permitió manifestar una vez más «su capacidad para elevar la caricatura anecdótica a quintaesenciada categoría dramática, resaltando para ello en su escenificación aquellos pasajes en los que se evidencia más el contraste entre el ejercicio omnímodo de poder de madame Petaloderrosa y el ansia de liberación de los por ella sometidos» (Aragonés, 1972c: 43). Aragonés acaba su texto con un gran elogio dirigido al TEI: «El TEI es un laboratorio que investiga intensamente. Pero, cuidado: no hace partícipes a los espectadores de sus tareas de experimentación, sino les ofrece los resultados –tras todas las comprobaciones necesarias– de unos muy elaborados análisis. De ahí que pueda brindarnos, en todos sus estrenos, otro paso adelante hacia lo que es y significa el teatro de la vanguardia» (Aragonés, 1972c: 43).

*El espectador y la crítica* recoge en 1973 las reseñas de varios periodistas sobre la representación del TEI. Al juntar las críticas, se hace aún más visible el hecho que se comentó anteriormente: la impresión que causa el texto de Kopit entre los críticos españoles. Tanto la *Gaceta Ilustrada*, la *Hoja del Lunes*, *El Alcázar*, el periódico *Informaciones*, como el *Pueblo* insisten en el arte del dramaturgo norteamericano que supo crear una excepcional farsa esperpéntica. El crítico del *Pueblo* define la obra dentro de su burlona línea del absurdo como una pieza con «mucha ironía y mucha sátira de los excesos de matriarcado, del sentido pesimista de la vida, de los complejos más o menos freudianos de dominio y de inferioridad, del amor, del erotismo y de la llamada gracia negra y macabra» (Álvaro, 1973: 133). Las pocas palabras que dedican los críticos sobre el montaje del TEI, son de *Informaciones*. El crítico de este periódico ve en *¡Oh, papá, pobre papá...!* resonancias de las medievales danzas de la muerte y hasta los autos sacramentales, que se ven reflejados en «un moralismo aleccionador –el que puede hallarse embutido en los conceptos de tragedia clásica y

tradición— se agita bajo la apariencia de cotidianidad actual con la que la pieza es presentada» (Álvaro, 1973: 131). Finalmente se cita, antes aquí mencionada, la advertencia de Adolfo Prego, que el crítico del *Espectador* cuestiona con la siguiente frase: «Escenas tales se ven hoy en cualquier vodevil de tres al cuarto. Ya nadie se asusta de nada» (Álvaro, 1973: 133).

Pérez de Olaguer en *Yorick* también elogió el tratamiento radical y dislocado de la realidad, subrayando el acierto de la escenografía que calificó de «barroca y surrealista» (Pérez de Olaguer, 1973-74: 80-81), sobre todo por el violento contraste de luces, colores y sonidos.

Después del éxito en Madrid, a partir del 16 de noviembre de 1973 la obra se presenta también en Barcelona, aunque ya con menos entusiasmo por parte del público y con más críticas por parte de los periodistas. Martínez Tomás en *La Vanguardia*, al igual que anteriormente Manuel Pompo Bravo, no queda del todo contento con el drama del norteamericano. Aunque reconoce que la obra contiene «humor de cierta gracia» y alguna novedad, afirma que «a nuestra sensibilidad no le dicen nada, escapes satíricos con una carga de malignidad que los hace parecer inteligentes, y también, en contrapartida, mucha bufonada tosca y árida, que se pretende hacer graciosa a base de desquiciarla deliberada y exageradamente». En cambio parece más satisfecho con el trabajo del TEI, aunque tampoco está del todo convencido. Comenta que el colectivo ha encontrado en la pieza de Kopit un sitio para su «desbordada, efervescente y fantomática» fantasía. Martínez Tomás hace también referencia a la interpretación que califica de «fuera de norma», sobre todo por el personaje del hombre vestido de mujer, que «bate los récords de imaginación empleados hasta ahora». Apunta además un comentario sobre la parte practicada con las actrices de Roy Hart: «Los gritos, los cantos, los saltos, los ruidos, constituyen también una especie de desarmonía deliberada, que aspira -y tal vez logra- efectos en los que se mezcla la sorpresa, la absurdidad y la burla». El crítico acaba su agri dulce comentario con la constatación de la colectividad del trabajo del grupo, por lo que «a todo el grupo corresponde el éxito o la responsabilidad de lo alcanzado» (Martínez Tomás, 1973a: 61).

Ramón Valle, después de asistir a la representación en el Poliorama, sin hacer ningún comentario sobre el cambio del reparto, reconoce en el *Triunfo* que el cambio del pequeño escenario madrileño a una sala más profesional añadió una perspectiva nueva y más rica a la obra. En esta prueba de profesionalidad, según el crítico una parte de los actores no pudo resistir, mientras que otros superaron con muy buen resultado este examen. Por esa razón, el público recibió la obra con muchos aplausos, pero como relata Valle «este público era notablemente escaso, hasta el punto que la obra debió ser retirada de cartel, seguramente antes de lo previsto». La razón de esa falta de público que da el articulista se encuentra en la coincidencia con la variada propuesta que la ciudad condal ofrecía en aquel momento. Junto con la obra del TEI, se representaba en diferentes *teatros Los buenos días*

*perdidos* de Antonio Gala, *Yerma* de Víctor García, *La boda de los pequeños burgueses* de Los Goliardos, *Te casas a los 60... ¿y qué?* de la compañía Paco Martínez Soria que sin duda también atraían a los espectadores. Sin embargo, para Valle, el verdadero y auténticamente renovador, entre los espectáculos de aquella semana, fue el montaje del TEI: «El trabajo que se mostraba en el escenario del Poliorama era producto de un continuo estar en brecha, de un método abierto, pero riguroso (que los hombres del TEI se han impuesto como suyo), del análisis del texto cuya significación en un momento como el nuestro es cuanto menos apasionante» (Valle, 1973: 69).

En cambio, Francisco Álvaro (1975: 266) en *El espectador y la crítica* explica la poca fortuna que alcanzó la obra en sus representaciones en el Poliorama por la inadecuación del montaje para los grandes escenarios.

El propio grupo después de acabar las representaciones de la obra de Kopit (después de la cual se presentó también en Barcelona *Proceso por la sombra de un burro* y luego *Historia del zoo*, cada uno de los tres espectáculos durante tres semanas) comenta el fracaso del público en una entrevista con *La Vanguardia*. El TEI comenta que se les ofreció el escenario de CAPSA, que seguramente hubieran llenado, pero querían un local más comercial para comprobar si podían llegar a interesar a este núcleo de público, distinto del habitual. El colectivo reconoce que durante las representaciones el patio de butacas suele estar vacío. La razón de este hecho la buscan entre el público barcelonés «difícil» y «distinto», y además: «Hay en Barcelona bastantes prejuicios contra el teatro que viene de Madrid; prejuicio que en parte tiene justificación, porque muchos de los espectáculos que proceden de Madrid llegan aquí con sustituciones y peor montados. El teatro que hacemos es, en Barcelona, por lo visto, de minoría: gusta mucho, pero a muy pocos» (Espinós, 1973: 31).

La crítica madrileña se hace también eco de la reposición en el Teatro Benavente en 1974. Adolfo Prego en el diario *ABC*, comenta sobre todo la arriesgada y novedosa apuesta de Manuel Collado de ofrecer dos piezas provenientes de locales reducidos y para público principalmente joven en un teatro comercial. Prego hace una corta mención del cambio en el reparto y comenta que *¡Oh, papá, pobre papá...!* es «un montaje que subraya y aclara el contenido canibalesco y erótico de la pieza». El crítico se centra sobre todo en el interrogante que le parece el resultado del experimento de Collado. Prego concluye con una invitación a todo el público que habitualmente no visita el Pequeño Teatro, para comprobar la existencia de fórmulas estéticas distintas a las ofrecidas por la «comedia bien hecha» (Prego, 1974b: 79).

José Monleón, en su crítica de *Triunfo* habla de dos temas vinculados con el montaje del TEI. Por un lado, comenta el cambio en el personaje de la Madame, que ahora interpretaba José Carlos Plaza. Aunque califica la anterior actuación de Francisca Ojea como excelente, admite que su

interpretación carecía de brutalidad y de la carga esperpéntica que se da en la presencia de un hombre en el personaje. Según Monleón, el personaje principal de la obra, cobra en manos de Plaza una nueva agresividad y hace desaparecer a «La Madre», para dar primer plano al «matriarcado y la moral en que a menudo se sustenta» y mostrar la Madre dictatorial, amantísima, absorbente y asesina. Por el otro, Monleón vuelve al tema que había señalado en su anterior crítica a la hora del estreno de la obra en el Pequeño Teatro Magallanes. En esta ocasión las dudas sobre la aplicación del Método en este montaje se las resuelven los propios actores. Monleón cita una entrevista que hizo al grupo para *Primer Acto*, donde el TEI defiende su estilo, explicando que se compone de una base orgánica que siempre permanece para guiar el comportamiento en el escenario y de las características de los textos utilizados que intervienen como factores remodeladores del trabajo. A Monleón parece satisfacerle esta aclaración y acaba su crítica comentando que «el Método no acaba en el modelo chejoviano y es susceptible de múltiples y apasionantes desarrollos» (Monleón, 1974c: 69).

El mismo crítico vuelve a elogiar la obra en las páginas de *Primer Acto* calificándola de «una remozada y excelente versión» y subrayando su buen nivel general y además «la relación establecida en el escenario entre el comportamiento de unos y otros personajes, la unidad de estilo, la claridad del objetivo perseguido en cada momento, la ausencia de mecanicidad, y toda una serie de virtudes nacidas de muchos años de trabajo» (Monleón, 1974e: 30). Comenta también la sustitución en el personaje de la Madre, gracias a la cual el espectáculo adquiere, según Monleón, un estilo más grotesco y desbocado, subrayando a la vez la imagen antropofágica que presenta Arthur Kopit del amor, que en nuestra cultura está ligado a la necesidad de posesión.

De la misma opinión es Juan Emilio Aragonés, que en su crítica titulada «Un significativo salto» opina que el cambio de mujer por un hombre «se aproxima más a lo que Kopit quiso expresar al idear la trama» (Aragonés, 1974a: 38).

Después de las representaciones en el Benavente, el TEI vuelve con el montaje a Barcelona, esta vez representando la obra en el Teatre Grec en el recinto de Montjuic. En esta ocasión Martínez Tomás parece no tener ninguna duda de que el montaje es «interesante y la interpretación por parte de la compañía del TEI, literalmente ejemplar». Opina además, que la pieza presenta un «curioso y burbujeante juego de teatro, lleno de simbolismos, cuajado de paradojas y de situaciones increíbles, de un humor muy jugoso y punzante» (Martínez Tomás, 1974a: 54).

#### 4.4.5. *Amantes: vencedores y vencidos.*

El estreno de la obra de Brian Friel coincide con casi un año de actividad del Pequeño Teatro Magallanes. Un año es un tiempo significativo en la supervivencia de una compañía independiente. Además, si se toma en cuenta el panorama de los colectivos independientes en general, que no necesariamente animaba a seguir funcionando. A finales de 1971 se disuelven Los Goliardos, ahogados económicamente después de su gira por Países Bajos y Alemania.<sup>134</sup> El grupo Tábano (al igual que el TEI procedente del TEM) tiene varios tropiezos con la censura, que primero interrumpe *Castañuela 70* y cierra el local, luego, después de un día en el cartel, prohíbe *El retablo del flautista* y seguidamente retiene durante tres meses la obra *Piensa mal y acertarás* para finalmente devolverla con el *no* fatídico. Tábano llega a levantarse únicamente gracias a su gira europea que les aporta algo de dinero y luego gracias a la hospitalidad del Pequeño Teatro Magallanes que acoge su obra *El retablillo de Don Cristóbal*.

En este período de un año el TEI llega a estrenar *La muy legal esclavitud*, *Haz lo que te dé la gana*, *Historia del zoo* y *¡Oh, papá, pobre papá...!*. La mayoría de las obras con muy buenas críticas y con gran afluencia de público. El local de Pequeño Magallanes se ha convertido ya en un punto importante en el mapa teatral de la capital y la compañía es elogiada por la novedad y calidad de sus experiencias. Un año de actividad significaba también para el TEI, un año de acumulación de deuda, que ya en el siguiente estreno empezará a condicionar cada vez más el funcionamiento de la compañía.

Para su estreno de aniversario el TEI elige un texto del autor irlandés Brian Friel titulado *Amantes: vencedores y vencidos*. Friel es un dramaturgo considerado uno de los más grandes autores vivos de teatro de la lengua inglesa, que en muchas ocasiones fue llamado el «Chejov irlandés». Según MacGarth (1999: 1), el período antes de 1973 (año de estreno de *The Freedom of the City*) en el que se creó la obra *Amantes*, todavía no representa el arte de Friel en plena madurez:

Like many Northern nationalists in the first several decades after partition, Friel cocooned himself in his own community, and in his early writing he largely ignored the political and social realities of his divided state. [...] After *The Freedom of the City* Friel's plays become more politically conscious and at the same time they became more and more obsessed with the operation of language and the images that it creates (MacGarth, 1999: 2).

*Amantes*, creada en 1967, es la continuación de la búsqueda iniciada en los dramas anteriores producidos en la década de los sesenta, en los que Friel se acercará al drama desde la exposición

---

<sup>134</sup> A principios de 1973 Los Goliardos volverán como compañía estable de la mano del empresario Manuel Collado, para finalmente disolverse tras las Navidades de 1974.

naturalista. La obra calificada por MacGarth como exposición de «troubled society in which the cultural trauma of the nationalist community has become a pathological normality» (MacGarth, 1999: 64), consta de dos partes unidas por el tema del amor, pero completamente diferentes en cuanto al estilo, argumento, protagonistas y hasta decorados.<sup>135</sup>

Las razones por parte del Teatro Experimental Independiente para estrenar a Friel se centraban fundamentalmente en las analogías que según José Carlos Plaza existen entre España e Irlanda. Lo que más llamó la atención al director, eran los elementos culturales, religiosos y sociales que se encuentran en *Lovers*, que a primera vista parecen encerrados en el mundo irlandés, pero, según Plaza resultan «un mundo tan parecido al nuestro que las analogías nos hacen pensar si este conflicto dramático no se plantearía aquí igual que allí y cómo se resolvería, si fuera factible, en nuestro mundo» (Laborda, 1972a: 82). A lo que se refiere Plaza es lo que el propio Friel explica en un artículo sobre el teatro de su época: «Since God is dead and with Him the tragic hero, the only concern of the modern dramatist is man in society, in conflict with community, government, academy, church, family – and essentially in conflict with himself» (Murray, 1999: 20).

El TEI entendía que los paralelismos entre Irlanda y España etaban muy claros. En ambos países la principal misión de la religión era fomentar la familia tradicional mediante la más absoluta represión sexual, que se convierte en *Lovers* en el elemento más castrador de la felicidad de los personajes.

La primera historia de amor entre Mag (Enriqueta Carballeira) y Joe (Manuel R. Coronado) –los vencedores– fue abordada por el TEI con el tono espontáneo para retratar el ambiente adolescente, casi infantil que tenía lugar entre los personajes. Para acentuar el tono de limpieza e ingenuidad los actores vestían trajes blancos. La escenografía se componía de una estructura transparente, metálica y el espacio escénico muy iluminado (el propio Friel surgiere una plataforma elevada que debe representar la colina). En cambio, la segunda parte estaba hecha con tinte de farsa: en el escenario

---

<sup>135</sup> La primera parte, *Vencedores*, tal como comenta Boltwood, «interweaves two metanarratives –delivered by two Beckettian ciphers, antoher enacted by two dead teenagers– and contiunues Friel’s realiance on Brechtian *verfremdung* to dissipate the melodrama inherent in his narrative» (Boltwood, 2007: 63). La obra cuenta las últimas horas de dos adolescentes, que huyeron de sus casas y de la escuela para pasar el caluroso día estudiando para los exámenes finales. Su futuro parece estar todo configurado: Mag está embarazada, se van a casar, el alquiler de su piso está ya firmado. La pareja poco a poco supera los obstáculos que le impone la sociedad: rarezas de sus familiares, presión de parte de los padres. El día, sin embargo, termina muy diferente de lo esperado. Su desarraigo de la sociedad los lleva al rechazo total, camino del suicidio. La segunda parte, *Vencidos*, los protagonistas son una pareja de mediana edad: Andy Tracey y Hanna Wilson. Después de casarse, la dominante madre de Hanna y su devota vecina, Cissy Cassidy, siguen desempeñando una parte decisiva en la relación de la pareja. Esta situación de poca intimidad entre la pareja, les impide disfrutar de su amor y les hace sentir como si fueran niños traviesos que se tiene que ocultar con sus juegos y no una pareja de adultos que quiere pasar la vida juntos.

telas estampadas, de estilo «camp». Otra vez como en el caso de *¡Oh, papá, pobre papá...!* se recurre a un actor (Francisco Vidal) para hacer el personaje de una mujer autoritaria, como es Sra. Wilson. Como en aquella ocasión, este cambio se debe al deseo de hacer evidente la relación entre represión de todas las gratificaciones y manejo de los subordinados, entre frustración sexual y ejercicio de poder. Además, el grupo decide no cambiar los módulos culturales y no introducir sus equivalencias españolas. Las claves religiosas utilizadas por Friel: Padre Peyton o la devoción a Santa Filomena quedan intactas. Se puede pensar que este recurso se debe, por un lado, a una estrategia para esquivar la censura (que de todos modos tendrá sus objeciones) y por el otro, crear un cierto distanciamiento que hace ofrecer el tema de la hipocresía en la religiosidad de forma indirecta.

Antes del estreno, el 21 de febrero de 1972, el TEI solicita la autorización de censura bajo el título *Los vencidos* para el estreno de 5 de marzo de 1972.<sup>136</sup> El texto que presenta la compañía es únicamente la segunda parte del drama de Friel. No se sabe cuándo y de qué forma se presentó la primera parte, ya que el expediente de ésta no se encuentra en el AGA.

Cuatro días después de depositar la solicitud, el día 25 de febrero 1972, se publica el dictamen que prohíbe la obra citando las normas de Censura Cinematográfica y Teatral: 14ª, 1º (la presentación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas), 17ª 1º (atentado a la Iglesia católica, su dogma, su moral y su culto). En el informe uno de los censores califica la obra de «farsa blasfema en la que se pone en ridículo el lema cristiano de que “La familia que reza unida, permanece unida”».

El 7 de marzo de 1972 el TEI solicita otra autorización, entregando una nueva versión de la obra de Friel, en la que quedan eliminadas o cambiadas todas las escenas de oraciones y evocaciones directas que pudieran tener carácter religioso. En la siguiente tabla se muestran las escenas con los cambios más significativos efectuados en el guión presentado por segunda vez, en comparación con la primera versión del texto.

Versión primera (prohibida por la censura)	Versión nueva (aceptada por la censura)
<p>[...]</p> <p>Sra. Wilson.- Y tal vez tú serías tan amable de mover a Santa Filomena para que la vea la cara. Así... ¡estupendo gracias querida!</p> <p>Cissy.- ¡Andrew! Ven.</p> <p>Sra. Wilson.- ¡Mil Gracias a Dios... Santa Bibiana, virgen y mártir protégenos! Santa Jacinta de Mariscotis</p>	<p>[...]</p> <p>Cissy.- ¡Andrew!</p> <p>Andy.- Voy.</p> <p>Sra. Wilson.- Ah todos juntos otro día que se acaba. ¿Cómo has trabajado querida Ana?</p> <p>Cissy.- Un trabajo de amor.</p>

<sup>136</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/9927, Sección de Cultura 3(46), del AGA.



<p>cuida de nosotros día y noche!</p> <p>Cissy.- Ay.... El rosario.</p> <p>Andy.- ¡Voy!</p> <p>Sra. Wilson.- Mis joyas querida.</p> <p>Ana.- ¿Qué dices?</p> <p>Sra. Wilson.- Que si me puedes alcanzar mi gargantilla. Dios te bendiga. ¡Ah! Otro día que acaba un camino que está más cercano de su orilla celestial.</p> <p>Cissy.- Ya viene gracias a Dios.</p> <p>Sra. Wilson.- Amen ¡Como trabaja mi pobre Ana!</p> <p>Cissy.- Un trabajo de amor.</p> <p>Sra. Wilson.- ¡Ah Andrew!</p> <p>Andy.- ¿Cómo esta UD esta noche Sra. Wilson?</p> <p>Sra. Wilson.- Muy bien Andrew, muy bien gracias. Tengo a Santa Filomena por el día y a vosotros os tengo por la noche.</p> <p>Andy.- Pues muy bien.</p> <p>Sra. Wilson.- ¡Te vas a unir a nosotras en las oraciones!</p> <p>Ana.- ¡Pero bueno no le has mandado subir!</p> <p>Sra. Wilson.- Gracias Andrew, como el padre Peyton dice, la familia que reza unida permanece unida.</p> <p>Ana.- Vamos a empezar.</p> <p>Sra. Wilson.- ¿Y el padre Peyton tiene razón, verdad que tiene razón, Andrew?</p> <p>Andy.- Claro que sí Sra.</p> <p>Sra. Wilson.- Si supieras que consuelo tan grande es teneros a todos arrodillados a mí alrededor.</p> <p>Cissy.- Es lo que te mereces.</p> <p>Sra. Wilson.- Gracias Santa Filomena, gracias.</p> <p>Ana.- ¿Quién empieza?</p> <p>Sra. Wilson.- ¿No son preciosas las flores Andrew?</p> <p>Andy.- Son majas.</p> <p>Sra. Wilson.- Me las ha traído Ana.... Pero claro porque no iba a traerlas. Acaso no se puso ella el nombre de Filomena el día de su confirmación.</p> <p>Ana.- ¿Empezamos o no?</p> <p>Cissy.- Ana querida, estás hablando a una mujer enferma.</p> <p>Sra. Wilson.- Está cansada, Cissy, yo lo sé y no me importa... ¿quieres tu empezar esta noche Andrew, querrás?</p> <p>Andy.- ¿Yo?</p> <p>Ana.- Si él no empieza, empiezo yo... En el nombre del padre, el hijo y el espíritu santo... Primer</p>	<p>Sra. Wilson.- ¿No es una prenda Andrew?</p> <p>Andy.- ¿Cómo está usted esta noche Sra. Wilson?</p> <p>Sra. Wilson.- Muy bien, esta noche muy bien al teneros a todos reunidos. ¿Así que una vez más vas a unirte a nuestras oraciones?</p> <p>Ana.- ¿Pero bueno no le has mandado a subir?</p> <p>Sra. Wilson.- Gracias Andrew. ¡Ay, Ay!</p> <p>Ana.- Vamos a empezar.</p> <p>Sra. Wilson.- Si supierais, en medio de mi enfermedad el consuelo que supone teneros a todo arrodillados a mí alrededor.</p> <p>Cissy.- Es lo que te mereces.</p> <p>Sra. Wilson.- ¡Gracias! ¡Gracias!</p> <p>Ana.- ¿Vamos quién empieza?</p> <p>Sra. Wilson.- ¿No son preciosas las flores, Andrew?</p> <p>Andy.- Son muy majas, ya lo creo!</p> <p>Sra. Wilson.- ¿Me las ha traído Ana, no es un ángel?</p> <p>Ana.- ¿Empezamos ya o no?</p> <p>Cissy.- Ana querida, estás hablando a una mujer enferma.</p> <p>Sra. Wilson.- Está cansada, querida Cissy, lo sé y no me importa... ¿quieres empezar esta noche tu Andrew?</p> <p>Andy (<i>al público</i>).- Mi error fue volver aquí [...]</p>
---	--

<p>Misterio... (muy deprisa) Padre nuestro...</p> <p>Sra. Wilson y Cissy.- (Muy lento) El pan nuestro de cada día...</p> <p>Andy.- (<i>al público</i>) Mi error fue volver aquí.</p> <p>[...]</p>	
<p>[...]</p> <p>Sra. Wilson.- Tal vez esté haciendo hora extraordinarias...</p> <p>Ana.- ¡No hay horas extraordinarias!</p> <p>Sra. Wilson.- O pudiera ser que se haya ido a confesar.</p> <p>Cissy.- Ji, ji, ji.</p> <p>Ana.- A las diez y media. ¡Por favor!</p> <p>Sra. Wilson.- Bueno rezaremos al rosario, eso es lo que haremos y le pediremos a Santa Filomena que no nos desampare ni de noche ni de día antes de que terminemos veras como nos lo devuelve a casa sano y salvo.</p> <p>Cissy.- Gracias a Dios</p> <p>Sra. Wilson.- Todos de rodillas... en el nombre del padre, del hijo y del espíritu Santo. Misterios dolorosos. Primer misterio...</p> <p><i>Se oye cantar a Andy</i></p> <p>[...]</p>	<p>[...]</p> <p>Sra. Wilson.- Tal vez esté haciendo hora extraordinarias...</p> <p>Ana.- ¡No hay horas extraordinarias!</p> <p><i>Se oye a Andy cantar</i></p> <p>[...]</p>
<p>[...]</p> <p>Sra. Wilson.- No os preocupéis... Yo lo arreglaré.</p> <p><i>Entra Andy periódico en la mano</i></p> <p>Andy.- Atiza las Peters Sisters... sólo nos falta el Padre Peyton. Os diré algo... ¡la familia que bebe unida se hunde unida!</p> <p>Sra. Wilson.- ¡Andrew!</p> <p>Andy.- Como se pasa la vida tan callado...</p> <p>Cissy.- Sucio, sucio animal.</p> <p>Andy.- ¡Como a nuestro parecer cualquier tiempo pasado fue mejor!</p> <p>Ana.- Madre, por favor.</p> <p>Sra. Wilson.- Escúcheme Andrew.</p> <p>[...]</p>	<p>[...]</p> <p>Sra. Wilson.- No os preocupéis... Yo lo arreglaré.</p> <p><i>Entra Andy</i></p> <p>Andy.- Atiza las Peters Sisters! Como se viene la vida tan calando...</p> <p>Cissy.- ¡Es un loco!</p> <p>Ana.- Madre, por favor</p> <p>Sra. Wilson.- Escúcheme Andrew.</p> <p>[...]</p>
<p>[...]</p> <p>Andy.- En blanco y negro, leedlo aquí...aquí lo dice... Yo no estamos unidos, eso es lo que dice.</p> <p>Padre Peyton ay, ay, ay, ay... es lo que pienso...</p>	<p>[...]</p> <p>Andy.- Aquí lo dice en blanco y negro...</p> <p>[...]</p>

[...]	
<p>[...]</p> <p>Andy.- Pero todavía tiene la vela y las flores. Le pregunté a Cissy que a quién rezaban ahora.</p> <p>Cissy.- Buenas noches Andrew.</p> <p>Andy.- Buenas noches Cissy.</p> <p>Cissy.- Todo el mundo está confesándose, deberías verlo...</p> <p>Andrew.- ¿Cissy?</p> <p>Cissy.- Subirás el rosario</p> <p>Andy.- ¡Claro! Cissy ahora ya no tenéis estatua.</p> <p>Cissy.- No estoy ciega</p> <p>Andy.- ¿Entonces?</p> <p>Cissy.- No tenemos estatua es verdad, pero tenemos un santo en nuestro corazón...</p> <p>Andy.- ¿Qué santo?</p> <p>Cissy.- Ah, eso es algo que nunca sabrás Andy... Nadie podrá arrancarnos ese secreto... ¡Una vez has robado a Santa Filomena pero nunca robarás este otro porque nunca sabrás quién es!</p> <p>Andy.- Ana, las cosas... entre tú y yo las cosas... toma una yemita Ana.</p> <p>Ana.- No quiero, luego no ceno.</p> <p>Andy.- Claro, tienes razón.</p> <p>Ana.- ¿Subirás el rosario?</p> <p>Andy.- Sí, sí desde luego.</p> <p><i>(al público)</i></p> <p>Y así están las cosas y cuando entro al dormitorio, me sonrío y puedo ver sus labios, dirigiéndose hacia el altar y diciendo ¡Gracias Dios! Y cuando nos arrodillamos dice: ¡Es muy bueno para mí teneros a todos arrodillados en torno a mi cama, como cierto clérigo americano dice: La familia que reza unida permanece unida!</p>	<p>Toda la escena final queda eliminada y la obra se acaba con el monólogo anterior de Andy.</p>

Con estos cambios efectuados la obra se autoriza para mayores de 18 años, sin ninguna supresión, con reserva de visado del ensayo general y sin posibilidad de ser radiada. Uno de los censores apunta en su informe que «se han eliminado por completo los aspectos negativos desde el punto de vista de la censura».

La obra se estrenó el 8 de mayo de 1972 en el Pequeño Magallanes y se quedó en el cartel durante 12 semanas, con 12 representaciones semanales. La adaptación y el montaje de la obra eran colectivos. Javier Carazo Aguilera (2008: 105) indica que la obra, de modo parecido que la de Kopit, fue

dirigida por Francés, Layton y Taraborrelli, lo que vuelve a sugerir que los tres supervisaron la dirección de José Carlos Plaza. Como intérpretes aparecían Enriqueta Carballeira, María Francisca Ojea, Manuel Coronado, Francisco Vidal y Joaquín Pueyo. La música estaba compuesta por Nino González y Jorge Fernández. La obra formaba parte de la programación rotativa de la sala: los martes, jueves y sábados se representaba *¡Oh papá, pobre papá...!* y los miércoles, viernes y domingos, el montaje de Friel. Además, a finales de mayo estaba también dentro de la programación triple (el TEI se anunciaba como el único teatro en España con esa programación) junto con la pieza de Kopit y el recital invitado de *Esta noche Brel*.

En general, prácticamente toda la crítica acogió el montaje de Friel de manera muy positiva, centrándose sobre todo en la excelente interpretación de los actores. Adolfo Prego en el *ABC*, divide su crítica en dos partes, para comentar cada una de las historias de la obra. De la primera, que considera romántica y poética, destaca sobre todo la actuación de Enriqueta Carballeira que califica de «maravillosa creación a la medida de su talento». Igualmente según el crítico, el actor Manuel Coronado, dio una réplica con «admirable justeza a la formidable actuación de su compañera» (Prego, 1972a: 87). La segunda historia, sórdida, grotesca e irreverente a ojos de Prego, le parece al articulista «violentísima, llevada a extremos de acritud que no parece sincera, sino efectista». Sin embargo, comenta que el público siguió la obra y dio varias carcajadas, sobre todo en los momentos más crudos de la farsa, gracias a la actuación de los actores, en especial Francisco Vidal, en el papel de señora Wilson.

Francisco Umbral en *La Vanguardia* también elogia a los actores, sobre todo a Enriqueta Carballeira que ha dotado a su personaje de «matices múltiples, de encantos e improvisaciones» logrando de esta forma «un espectáculo de sutileza, intención, alegría, frescura, sorpresa y lirismo». En general Umbral describe el montaje del TEI como «aséptico y emotivo». En cuanto a la segunda parte de la pieza, el crítico comenta que los jóvenes actores cumplen muy bien su papel de un hombre encarnando a una vieja y «tomándose todo clase de libertades expresivas, escénicas e interpretativas» (Umbral, 1972b, 60).

En los mismos temas se centra en su crítica también Moisés Pérez Coterillo. Elogia sobre todo el nivel de interpretación de los actores que califica de «una superación importantísima». Subraya sin embargo, que el hecho de dejar las referencias religiosas irlandesas crea una lejanía que «favorece el pase venevolente [sic] de la obra ante los ojos biempensantes del público habitual del Pequeño Teatro que no se siente sobremanera incómodo porque se le hable del rosario en familia de P. Peyton o de la devoción a Santa Filomena» (Pérez Coterillo, 1972a: 103-104). Un gran parte del texto de Pérez Coterillo está dedicada a una especie de resumen de la actividad del TEI, después de un año de

existencia. El crítico recuerda las palabras de los actores sobre el objetivo que quieren alcanzar con el Pequeño Teatro y constata que el TEI es un grupo representante de una línea «equilibrada y moderada», frente al perfil más rabioso que representan La Cuadra o el T.E.E Lebrijano. Dicho esto, Pérez Coterillo se pregunta hacia dónde van los componentes del grupo:

[...] Entiendo que después de la declaración de principios de hace un año, entendiendo el hecho teatral como un factor de evolución y crítica de la sociedad, ser radical o posibilista no es más que una pura táctica aconsejada por los acontecimientos concretos, pero me sigo preguntando si la adopción de un determinado público, de un estatus sociológico, de unos textos y de una estética no pueden ser, en determinados momentos, contradicción aplastante con lo que del teatro se quiere hacer: es decir, un instrumento estético al servicio del cambio social (Pérez Coterillo, 1972a: 103-104).

Pérez Coterillo repite estas preguntas también en su crítica en la *Reseña*. Igualmente recuerda la declaración del TEI en la que confiesan que para sobrevivir tenían que acudir a un mecenazgo de alta burguesía española, cosa que, aunque no quieran, les condiciona a la hora de estrenar una obra. Si bien, Pérez Coterillo reconoce que el TEI, como uno de los pocos grupos, ha sobrevivido el estrangulamiento económico, esta supervivencia les ha costado seguir en unas líneas «posibilista libremente elegida» (Pérez Coterillo, 1972b: 28). El crítico declara de manera muy clara que considera el montaje de la obra de Friel como resultado de este condicionamiento, sobre todo porque según él, el texto ofrece muchas menos posibilidades en comparación con los otros estrenos.

Por su parte, Juan Emilio Aragonés, está encantado con el montaje del TEI y además considera que la elección de Friel es otra muestra de la «permanente y alterada atención hacia las directrices actuales del teatro fuera de España». En este sentido, Aragonés ve la labor del grupo como una «ventana abierta al exterior; una luminosa ventana a la que, sobre no ser peligroso asomarse, resulta un aireamiento de lo más conveniente y saludable». Como la mayoría de los críticos, aprecia el trabajo de los actores, sobre todo de Enriqueta Carballeira que según él, dota a su personaje de «veraz corporeización, en un breve y prodigioso proceso de desdoblamiento que sitúa a la joven actriz en la cima de su ejecutoria profesional» y Francisco Vidal que «captó fielmente los grotescos perfiles de la inválida y prepotente Sra. Wilson». Aragonés considera, además, que «no existen precedentes, en el teatro español de la posguerra, de un grupo que en tan gran medida aúne excelente profesionalidad y vigoroso afán de perfeccionismo» (Aragonés, 1972b: 45-46).

Como ya ocurrió en otras ocasiones (Albee, Kopit) el estreno del TEI se convirtió también en el estreno del autor irlandés en España. Sin embargo, fue un estreno sin grandes consecuencias para el

escritor. Habrá que esperar hasta los años ochenta para que sus obras tuviesen gran repercusión en la Península.<sup>137</sup>

#### **4.4.6. Después de Prometeo.**

Si el conocimiento de Artaud, Brecht, Living Theatre o Grotowski en España llegó tarde y de golpe, las técnicas propuestas por Roy Hart<sup>138</sup> fueron seguidas prácticamente desde el principio. Ello podría explicar su gran éxito entre el mundo teatral español, sobre todo entre el más joven.

Tras varios años de investigación el grupo de Roy Hart se presenta con la obra *Bacantes* por primera vez a un público más amplio en el Festival de Nancy en 1969, siendo su gran atracción. La pieza presentada sin trajes, sin decorados, basada únicamente en la investigación de la técnica vocal en ocho octavas causó un gran interés entre los profesionales del teatro. Sin embargo, ésta no era la primera noticia que España tenía del director sudafricano. Un año antes, en 1968, en el Centro Dramático de Madrid 1, Roy Hart impartió un curso dedicado a la liberación de la emoción interna del cuerpo a través de la voz.

Seguidamente, Roy Hart participó en el Festival Cero de San Sebastián. Actuación, como ya se explicó no llegó a su fin, ya que el público asaltó el escenario y dio por clausurado el festival, como respuesta a la prohibición de tres obras que participaban en el festival.

A finales de febrero de 1971, Roy Hart es invitado por el Instituto Alemán, en colaboración con la Escuela Superior de Arte Dramático (con la reciente incorporación de Francisco García Pavón, como director) a dar un curso dentro del Seminario dedicado a Bertold Brecht. El curso finalmente se amplió y abarcó tres ciclos: uno de quince días, dedicado a Roy Hart («Roy Hart y el lenguaje teatral contemporáneo»; otro, al expresionismo («El expresionismo en el teatro»), y un tercero, a Meyerhold («Meyerhold y el teatro europeo»). La presencia de Hart en Madrid abrió un importante debate sobre las nuevas prácticas en el lenguaje teatral contemporáneo y sus aportaciones para el teatro español. Al curso asistieron profesionales de la categoría de Nuria Espert, Marisa Paredes, Enrique Pons, o Miguel Narros y Julieta Serrano.

---

<sup>137</sup> La continuación del éxito de Friel en España llega ya en el sigl XXI. En el año 2000 una de las piezas más aclamadas, *Bailando en Lughnasa*, será dirigida por uno de los componentes del TEI, Juan Pastor. Formando parte del TEI, Pastor quedó impactado por la obra del irlandés, no obstante, no llegó a conocer más piezas de Friel, porque en aquella época la única traducción que había era la del TEI. Será ya años más tarde, cuando Pastor asistirá a una función de *Dancing at Lughnasa*, a cargo de la compañía The Abbey Theatre, y decide montar el drama, primero en la RESAD y luego en el madrileño Teatro Pradillo. Vale la pena apuntar, que el director José Carlos Plaza también volverá a la dramaturgia de Friel con *Afterplay* en el Teatro Español en el año 2006.

<sup>138</sup> Para más información véase la primera tesis doctoral sobre el Roy Hart Theatre en España: Fuentes Pérez V. (2007)

En marzo del mismo año *Primer Acto* (núm. 130) dedica una gran parte de su número a Roy Hart, publicando el texto de la conferencia, tres entrevistas y un amplio comentario de uno de los actores que participó en el curso.

El 15 y 16 de octubre de 1971 Roy Hart vuelve a España, para después del intento fallido en San Sebastián, mostrar su obra en el escenario. Dentro del II Festival Internacional de Teatro se presentó *A song of the mind-happy birthdays*, siendo uno de los acontecimientos más importantes de la programación del festival.

El 4 de diciembre de 1971 el *ABC* da la noticia que el TEI ha contratado a dos componentes de la compañía de Roy Hart que trabajarán durante dos meses en el laboratorio teatral que llevan en su sede. Las dos actrices eran Elizabeth y Vivienne Young.<sup>139</sup> La estancia de las dos mujeres se prolongó finalmente hasta el estreno de la obra *Después de Prometeo*, constituyendo una enseñanza de un curso de seis meses dentro del laboratorio del TEI.

Antes de analizar la cooperación del TEI con las actrices de Roy Hart, vale la pena preguntar por las claves del éxito del director en España. Seguramente ayudó el hecho de poder seguir los pasos de Hart desde prácticamente sus inicios, respaldado con varias visitas del director. Además, influyó también el hecho de que, en un ambiente de necesidad de asimilación de las corrientes actuales más visible que nunca, un organismo oficial respaldase las conferencias dedicadas al director sudafricano. José Monleón, en su artículo después de la muerte de Roy Hart, ofrece dos explicaciones más de la popularidad del director en España. Por un lado, comenta que fueron muchos los jóvenes actores que sintieron el grito que solicitaba Roy Hart como un paso hacia la libertad y el equilibrio. Por el otro, tuvo mucho que ver el misticismo que Hart producía alrededor de sus actuaciones, objeto de discusión entre detractores y seguidores. Monleón, lo ve de la siguiente manera: «su concepción relajada, serena, inmediata, de la reacción humana, y, por tanto también del actor con el espectador, ejercía una gran atracción entre las crispaciones y varias generalizaciones de nuestro medio» (Monleón, 1975b: 79).

El Teatro Experimental Independiente fue seguramente uno de los grupos que vio en el grito de Roy Hart un camino hacia la libertad. El TEI como varios grupos independientes con expectación atendía las informaciones sobre los avances del teatro de la vanguardia que tenían lugar tanto en Europa como en EE. UU. Se habló ya en este trabajo de la influencia de la llegada de Living Theatre a España que significó, por un lado, el pistoletazo de salida para el teatro de la crueldad, y, por el otro, la creación de una especie de mito alrededor del grupo que llevó a la realización de varias imitaciones por parte de las compañías españolas. Desgraciadamente, las demás referencias del llamado «teatro

---

<sup>139</sup> Vivienne Young muere en el accidente de coche junto con Roy Hart y su esposa en el mayo de 1975.

ritual»<sup>140</sup> llegaban a España o de manera indirecta o únicamente por medio de publicaciones de texto o críticas de festivales extranjeros. Miguel Bilbatúa comentaba este problema de la siguiente manera:

Una visión del Living, unas lecturas de Grotowski no son evidentemente aptos para embarcarse en esta aventura, máxime, si como ocurre en el caso español, falta toda una tradición en la enseñanza del actor (sólo la escuela Adrià Gual se ha planteado con un cierto rigor este problema). Ello origina un academicismo de gesto; todas las representaciones parecen marcadas por un mismo patrón: el gesto no surge de una vivencia interior del actor, sino que se superpone mecánicamente a sus vivencias (Bilbatúa, 1970b: 47-48).

A pesar de estas experiencias no siempre fructíferas en la búsqueda de la nueva vanguardia (basta recordar la *Electra* del TEM), el TEI seguía anhelante en probar el teatro de la desnudez que rechazaba los códigos dominantes y la convencionalidad. Esta búsqueda iba enfocada en dos direcciones. Por un lado, el grupo tenía las ambiciones de huir del realismo didáctico presente en los escenarios españoles. Por el otro, cultivaba la necesidad de sacudir a los espectadores, que seguían pasivamente los espectáculos.

Para el TEI la oportunidad de realizar estos objetivos vino precisamente de las manos de Roy Hart. La idea del teatro como forma de vida que perseguía la libertad y el autoconocimiento del individuo, a través del desarrollo de la proyección de la voz, fue la respuesta que el TEI estaba buscando para la realización de su proyecto en el que el teatro se convertía en una terapia de grupo (experimentada ya con *La sesión*) y un procedimiento catártico.

Como punto de partida para su experimento, el TEI toma el texto de Esquilo *Prometeo encadenado*. Esquilo es el más antiguo de los poetas trágicos griegos cuyas siete obras se conservan hasta hoy en día. *Prometeo encadenado* es la segunda obra de la trilogía que componen además: *Prometeo, portador del fuego* y *Prometeo liberado*.<sup>141</sup> La tragedia, escrita casi al final de la vida de Esquilo es considerada por los investigadores como una expresión de la rebelión contra la injusticia, en dos principios básicos del conflicto: la ley y la justicia contra la tiranía y el conocimiento contra la fuerza.

La obra de *Después de Prometeo* fue el resultado directo de la colaboración con las dos actrices del Roy Hart Theatre, que permanecían en el laboratorio del Pequeño Teatro Magallanes, dando cursos a los actores del grupo. El texto de Esquilo y el mito de Prometeo sirvieron como punto de partida para llevar a los actores a una expresión límite, tan característica para el Teatro Antropológico. El propio

---

<sup>140</sup> Para más información sobre el teatro ritual véase: Innes, C. (1995) [1981], Turner V. (1982), Torres Monreal F. (2001) y Cornago Bernal, O. (1999).

<sup>141</sup> La tragedia tiene sus raíces en el mito de Prometeo presentado como el salvador de la raza humana y como un aliado de Zeus, sobre todo en su enfrentamiento con Cronos. Zeus es mostrado como dios que desprecia la humanidad y que está celoso por los logros de la creación del hombre. En esta situación, únicamente Prometeo tiene el coraje suficiente para oponerse a él y darles a los humanos el fuego. Después de este hecho Prometeo es castigado por Zeus, encadenado a un pico montañoso y atacado por el águila. Prometeo es liberado por Heracles, quien mata al águila y rescata al protagonista.



grupo en la nota del programa describía el trabajo de la siguiente forma: «Hemos trabajado con nuestras experiencias. Hemos entrado en un camino diferente». Como ejemplo de cómo se realizaban los ensayos del espectáculo, se puede consultar el diario *ABC* en su edición del 22 de diciembre de 1971 donde ofrece un reportaje de una de las clases en el TEI con las dos actrices inglesas:

Una de ellas [de la actrices de Roy Hart Company], sentada al piano, va tocando tecla para dar el tono a los chicos y chicas que, en pie, siguen las clases. Todos los sonidos imaginables van surgiendo de esas gargantas. En un momento dado, piden:  
- ¡Insultaros ahora! ¡Insultaros!  
Y tres alumnas gritan hasta enronquecer.  
Se les encoge y se les retuerce el estómago. Siguen las notas del piano y las gargantas echan al aire sus sonidos. Apenas pronuncian palabras. Muy de vez en cuando. «¡Me llamo Begoñaaaaaaa...!» «¡Soy una Reinaaaa...!» «¡Mi nombre es José Carlooooo...!» (Figueroa, 1971: 127).

La primera solicitud de autorización de censura que presenta el TEI proporciona el siguiente título de la pieza: *Prometeo, Hércules o Post – Prometeo* y con la siguiente sinopsis argumental:<sup>142</sup>

Es un trabajo colectivo que tiene su antecedente en la obra que hicimos el año pasado “La Sesión”. Trata sobre el hombre que necesita un Prometeo para recibir la cultura y huir de la ignorancia. Sus miedos le evitan o le impiden encontrarse entre ellos y al igual que lo sufre de la soledad y la incomunicación. Hasta que en un mundo futuro, sin envidias y miedos o desconfianzas, los hombres se unan y formen un cuerpo entre ellos.

El guión de la obra, que se encuentra en el expediente de la censura da más detalles sobre el planteamiento del grupo.

Personajes: Los de la tragedia clásica *Prometeo Encadenado* de Esquilo. Prometeo, Océano, Io, Fuerza, Violencia, Hefestos y Coro. Los personajes de Io y Océano serán interpretados por varios actores a la vez.  
Decorados: Varios lugares son el eje de la acción, todos imaginarios y creados por los actores. Un páramo en la región Escintila, un peñasco en el mismo lugar. Una catacumba o cloaca, una ciudad mecanizada, el espacio extraterrestre.  
Vestuario: Actores vestidos con su ropa normal de calle que indica un distanciamiento de la época de la acción: siglo V a.C., una ciudad en un futuro próximo y el espacio dentro de 2000 años  
Música: Será efectuada por los propios actores son sonidos guturales ininteligibles y elementos primarios de percusión.  
No existe escenario fijo, la sala está totalmente encendida.

En el expediente William Layton figura como director y Manuel Coronado como autor de la obra. Como la fecha prevista del estreno se marca el 15 de septiembre de 1972. Con la fecha del 12 de septiembre de 1972 la obra se autorizó para sesiones de cámara, sin cortes, sin posibilidad de radiación y con visado del ensayo general de carácter vinculante, por lo que en la hoja de censura consta la siguiente nota:

---

<sup>142</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/9968, Sección de Cultura 3(46), del AGA.

La vigencia de la autorización otorgada al texto literario que se acompaña, que supedita a la aprobación por los servicios de Inspección del Departamento previo visado de ensayo general de la puesta de la escena, realización, vestuario, interpretación, elementos complementarios de montaje etc. El dictamen que de acuerdo con tales condicionamientos se ultime, configurará en sus propios términos en caso de ser aprobatorio el permiso de representación.

La autorización condicional otorgada al texto abarca tan solo el contenido en el libreto que se acompaña debidamente diligenciado. Cualquier diálogo o parlamento no contenido en aquel precisará de la previa autorización del Organismo Censor Central, antes de ofrecerse en la representación. Queda por tanto prohibido todo género de improvisaciones.

El 14 de septiembre de 1972 el TEI solicita otra autorización, esta vez ya bajo el título de *Después de Prometeo*. Como director figura José Carlos Plaza. En la sinopsis, el grupo subraya que es una pantomima con textos poéticos, sin diálogo y con mucha expresión corporal. En el guión entregado junto con la solicitud el grupo describe cada una de las escenas de manera general y contando más bien el ambiente general que se quiere transmitir, que especificaciones concretas del desarrollo escénico.

En esta ocasión la obra se autoriza para mayores de 18 años, sin cortes, sin posibilidad de radiación y con visado del ensayo general de carácter vinculante, y con la misma nota que figuraba en la autorización anterior. El visado del ensayo general fue aprobado por la Delegación Provincial y el espectáculo fue autorizado sin grandes problemas

La obra se estrena el 25 de septiembre de 1972 en el Pequeño Teatro. La puesta en escena se desarrollaba fuera del escenario tradicional, los actores se situaban en forma de círculo entre los espectadores y en el transcurso de la obra se entremezclaban con el público. El espectador presenciaba una especie de ceremonial desarrollado a través de bailes, carreras, movimientos bruscos y una amplia gama de sonidos que se desenvolvían a partir de susurros y rumores hasta llegar a palabras convertidas en grito, lamento y finalmente llanto. En la fase preparatoria el grupo se centró en recoger las experiencias de todos los actores, para juntarlas en una experiencia colectiva: «Las durísimas experiencias, tanto personales como contrastadas colectivamente, sufridas por cada uno de los actores de grupo, se han ido desarrollando y entremezclando, hasta formar un contexto salvaje e hiriente, que puede golpear al público hasta los límites de lo soportable» (TEI, 1972a: 51).

Elegido como contexto central el tema de sufrimiento presente en el mito de Prometeo, se escenificaba, dentro de los lenguajes desarrollados, tanto por personajes individuales, como por colectivo – humanidad. En los dos casos se protagonizaban situaciones de violencia y opresión. La obra, nacida de la improvisación a base de expresión vocal, carecía de un texto que pudiera fijar el hilo argumental o especificar temáticas presentes. Para subrayar aún más la libertad de creación se introducían espacios y tiempos a primera vista sueltos, que en su conjunto creaban un cuadro sobre

tiranía y agresión. De esta forma, el espectáculo estaba pensado como simultaneidad de algunas situaciones que se presentaban como desdoblamiento, y que luego volvía a su síntesis. De este modo, por ejemplo, la tragedia prometeica se transforma al otro lado de la sala en el fusilamiento de un hombre, según el poema *Fusilamiento* del poeta cubano Nicolás Guillén. De la misma forma en otra escena, ante el doble cadáver unificado se entonaba entrecortadamente, el *Réquiem por Ramón Sijé*, de Miguel Hernández.

Todas las escenas estaban construidas a base de las emociones y sensaciones físicas. En ocasiones hablaban varios intérpretes a un tiempo, siendo menos importante entender sus palabras, y más el hecho de presenciar la expresión corporal y el tono que dan a entender la situación emocional. La obra tenía un ritmo muy rápido, frenético y hasta salvaje, las escenas se desarrollan hasta los límites angustiosos de la expresión corporal y vocal.

Tras el estreno y las publicaciones de las críticas, la censura ordena constantes inspecciones a la Delegación Provincial y solicita a la Inspección General del Ministerio el envío de tres funcionarios de la misma con el fin de poder levantar acta ante cualquier extralimitación.

A los tres días del estreno, el 28 de septiembre de 1972, uno de los inspectores, a los que correspondía vigilar el cumplimiento de lo acordado por la Junta en lo referente a la puesta en escena, así como determinar la posible «caducidad» de la autorización en un momento dado, escribe una carta informando sobre lo ocurrido en el escenario del Pequeño Teatro: «La interpretación no se ha ajustado al texto aprobado y tan es así que más que expresión pantomímica lo ha sido de parlamento continuo, no autorizado». Informa además, que le ha sido imposible recoger la mayor parte del texto utilizado por los actores, sobre todo porque «toda la acción es barahúnda de ruidos, voces, gritos, lamentos e imprecaciones de enorme confusión, en la que se intercalan textos muchas veces imperceptibles, dichos al mismo tiempo por los actores». Por esa razón, lamenta no tener un magnetófono oculto para recoger en su totalidad y con exactitud las expresiones verbales de los actores. A pesar de estas dificultades el inspector consiguió apuntar las manifestaciones más importantes, que de todos modos no son frases textuales:

Un actor se abraza a la actriz, la acaricia, forcejean, caen al suelo y simulan una violación.  
Ahora está de moda no creer en Dios.  
Para qué quiero el más allá, lo que quiero es vivir ahora, en el presente.  
No vayáis a las playas, que hay mucha inmoralidad; leed el ABC.  
Palabra coño.  
Una escena de asesinato.  
Ya no tendré nunca más miedo, ya no temeré a nadie ni a nada.

Seguidamente resume la obra como antirreligiosa e inmoral. Comenta también que por falta de protección personal no se atrevió a levantar acta: «De haber dispuesto de esta protección, el Inspector que suscribe hubiera ordenado la suspensión del espectáculo, pero no se atrevió a hacerlo dadas las circunstancias». Describe como después de haber acabado la función, que se daba sin intermedios, buscó ayuda en la calle pero no encontró a ningún agente de la autoridad, por lo que finalmente no fue posible prohibir la función.

El mismo día se escribe una nota para el Director General de Espectáculos, con el siguiente contenido:

El Pequeño Teatro Magallanes sirve de continente al Grupo TEI, de clara filiación izquierdista, que viene desarrollando inteligentemente una campaña de subversión, unas veces moral y otras, política, y según mis informes reúne como “público” habitual una gran parte de los elementos agitadores de la Universidad y el mundo laboral del espectáculo. Han sido sancionados en diversas ocasiones.

[...] Por otra parte, estamos haciendo gestiones ante Ayuntamiento de Madrid, para que – en el caso de que según informes llegados a esta Subdirección General por medio de nuestros “contactos” con los grupos contestatarios – sea cierto que dicho Pequeño Teatro no cumple las condiciones reglamentarias de apertura, el Ayuntamiento pueda en breve plazo clausurar el local sin que a ojos de la opinión pública sea una medida política, sino un puro asunto de trámite de administración.

La prohibición del espectáculo, tal como se surge en la nota, sin que sea cuestión política, se lleva a cabo a mediados de octubre. *Después de Prometeo* queda prohibida a causa de «insuficiencia de camerinos» en el local del grupo. El Pequeño Teatro disponía de dos camerinos, cantidad que las autoridades consideraron insuficiente para los once actores que intervenían en la obra.<sup>143</sup> Según el Reglamento de Espectáculos<sup>144</sup>, los camerinos deberían tener una cubicación de 12 metros para una sola persona y seis más para cada persona que exceda de una. En el caso del Pequeño Teatro Magallanes que tenía alrededor de 160-200 m<sup>2</sup> en total, los camerinos para representación de esta obra (contando los once actores) tendrían que tener en total 72 m<sup>2</sup>. Según las autoridades, los camerinos disponibles en el local del TEI eran suficientes únicamente para cinco actores.

Como resultaba imposible montar la obra de *Después de Prometeo* con cinco actores, el TEI suspende las representaciones y rápidamente prepara un nuevo estreno, *Historia de un soldado*, para rellenar el vacío del cartel. Entretanto, el hueco se ha cubierto con las representaciones de Teatro de Muñecos y Máscaras, con *Bululú de los cuernos de don Friolera*. El día 30 de octubre se estrena en el Pequeño Teatro el *Retablillo de Don Cristóbal* de Tábano.

---

<sup>143</sup> Según Molla (1993: 44) en la obra intervenían veinte actores, y según el ABC (Molinero, 1972: 67), dieciséis.

<sup>144</sup> Orden de 3 de mayo de 1935 por el que se aprueba el Reglamento de Espectáculos Públicos. *Gaceta* del 5 de mayo de 1935, corregida por otra *Gaceta* de 8 de mayo.

Después de la prohibición en Madrid, las representaciones de *Después de Prometeo* en función única han seguido por algunas ciudades españolas, entre ellas La Coruña, Santiago, Bilbao, San Sebastián, Alicante, Elche, Zaragoza, Salamanca, Huelva y Sevilla.

La crítica se mostró, prácticamente de manera unánime, impresionada por el nivel de expresionismo alcanzado en la obra. Sin embargo, las opiniones fueron ya más dispares en cuanto a la eficacia del lenguaje y la ausencia del texto literario. Por un lado, las revistas especializadas (*Primer Acto*, *Yorick*) elogiaron el montaje como uno de los mejores ejemplos de asimilación del teatro ritual. Por el otro, los críticos, defensores de una comunicación más racional (*ABC*, *Nuevo Diario*, *Ya*), clasificaron el espectáculo como confuso y ambiguo.

Estas acusaciones se hacen muy evidentes al analizar el coloquio recogido en *El espectador y la crítica* (Álvaro, 1973: 193-196), donde la mayoría de las reseñas publicadas son más bien críticas con el montaje del TEI, aunque todos reconocen la positiva labor del grupo en general. Donde los articulistas están más en desacuerdo con la pieza es en el tema del tratamiento del texto y del mito. En el *Ya* acusan a la compañía de «torcerle el cuello» al mito de Prometeo, que en manos del TEI se queda «minusválido y vergonzante». La *Gaceta Ilustrada*, aunque intenta buscar explicación para la forma de quebrar el mito en un experimento de gestos y gritos que pretende «imbuírse por contagio», acaba concluyendo que el público al final se queda confuso, metido en un caos. En este sentido, el *ABC* considera que lo que le ha faltado al TEI, es la materia prima: un texto. Para Adolfo Prego, esta falta de base en la que se hubieran podido apoyar en el montaje, provocó que el resultado fuera inconveniente: «Es ingenuo y, en su estructura, entran elementos de segunda e incluso tercera mano». En la misma línea de reproches atiende la obra del TEI el *Nuevo Diario*, que opina que las improvisaciones textuales «deben quedar para principiantes “snob” y no para una academia –o laboratorio, si se empeñan– ejemplar y llamada a más altos fines, como el TEI».

En este sitio se posiciona también el crítico de *La Vanguardia* que aunque reconoce que se trata de la obra más personal del grupo, la valora como menos provocadora de lo esperado: «en realidad la obra adolece de una cierta inocencia», por lo que esta reaparición del TEI no se puede calificar según el crítico como «antológica» (C.C., 1972: 46).

Entre los indecisos en la valoración de la obra se encuentra también Juan Molla, al que el espectáculo no le parece del todo logrado, aunque a lo largo de su crítica enumera algunos puntos a favor del TEI: «[...] estos veinte actores [...] representan una valiosa intentona de abrir brecha al torrente dramático que hoy se embalsa, en nuestro inmediato panorama, aprisionado entre tan pesados telones». Como única novedad en el montaje el crítico ve la mezcla de muchos elementos de la vanguardia. Por lo demás, Molla considera la obra del TEI como llena de ambición y pretensión a la

vez, que sin embargo le parece más interesante en la fase de ensayos. Como principales faltas el crítico enumera la falta de un gran texto, «ya que el espectáculo no constituye un ensayo de improvisación», falta una dirección del tema, de la idea: «la deliberada confusión masiva del espectáculo no debiera ser paralela a una evidente confusión ideológica de fondo que hacer quebrar el montaje» y además una superficialidad en la temática que se ve reflejada en una abundancia de «las puerilidades y las caricaturas demasiado fáciles» (Molla, 1993: 44-45).

En el otro lado de la crítica se situaban los periodistas que han visto en *Después de Prometeo*, un trabajo enérgico, con un óptimo nivel de expresión. El articulista de *El Alcázar* lo describe de la siguiente manera: «un trabajo profundo, agotador, de estos jóvenes que mediante un procedimiento casi salvaje, frenético, y dentro de una escena circular, van desarrollando hasta límites angustiosos una expresión que nos hiere y nos sobrecoge» (Álvaro, 1973: 194).

David Ladra en el *Primer Acto*, ve la obra como un resultado muy satisfactorio de varios años de trabajo en el mismo sentido: «Después de Prometeo es un espectáculo creado por y para el actor». Ladra valora el espectáculo como «definitivamente acabado y prácticamente perfecto dentro de los límites que la realidad acata a toda ilusoria perfección». El crítico ve el montaje como resultado de un taller que ha dado como fruto «un producto elaborado, final, consciente de su propia creación» (Ladra, 1972: 65-67).

Con parecido entusiasmo acoge la obra del TEI también el crítico de *Informaciones*. Juan Pedro Quiñonero clasifica el montaje de excepcional tanto para el grupo como para el teatro español: «[...] una exploración sin precedentes en el marco, estrecho, de nuestra cultura teatral. [...] Con esta obra han roto el cerco de su propia historia [...] y se abre a la herencia todopoderosa del Living y de Artaud». Además, el crítico define el montaje como teatro de límite que convierte la representación en una fiesta ritual «que participa de la neurosis y de la moral colectiva» (Quiñonero, 1972: 31).

Para Carlos Luis Álvarez, en *Arriba*, la obra representa una ruptura de los cánones tradicionales del teatro, que «está signada por la reflexión, por un designio primordial de comunicación, y no por pura gratitud vanguardista». Para el crítico, los elementos incorporados por el grupo no están al servicio del exhibicionismo, sino «vienen a subrayar con nitidez y ser cauce apropiadísimo de la realidad expuesta, que así alcanza un alto grado teatral». Álvarez, evidentemente entusiasmado con el montaje del TEI, concluye que la obra es un «una soberbia expresión dramática, en la que los actores, además, dieron una lección de disciplina y de sensibilidad» (Álvarez, 1972: 37).

Igual de contento con la obra del TEI parece Juan Emilio Aragonés. En su opinión «el espectáculo logra cimas de comunicabilidad difícilmente superables». Critica a los que quisieron ver en

el montaje del TEI influencias de Antonin Artaud y de Bertold Brecht. Para Aragonés *Después de Prometeo* está lejos del teatro de la crueldad y aún más lejos del didactismo de Brecht. Lo que el crítico aprecia más es la dirección de la obra, y la entrega de los intérpretes «que se agitan, corren, gimen o cantan, en cabal identificación con la idea y emocionante esfuerzo físico» (Aragonés, 1972a: 43). Como casi todos los periodistas, Aragonés subraya que este trabajo del TEI, lleva a confirmar la profesionalidad de la compañía, sobre todo gracias a la programación del Pequeño Teatro y la calidad intelectual y esfuerzo física de las escenificaciones.

En el mismo tono se mantiene la publicación de Diego Galán en el *Triunfo*. Galán elogia la totalidad del trabajo del TEI que ha dado como resultado «este último espectáculo, definitivamente acabado y prácticamente perfecto dentro de los límites que la realidad acata a toda ilusoria perfección» (Galán, 1972: 39). El crítico subraya que el montaje del grupo no puede ser medido con la óptica habitual que se aplicaba hasta ahora. Finalmente reconoce que aunque la obra sea un montaje apasionante, también es discutible. Según Galán, al tratarse de una nueva expresión, una nueva investigación sobre el lenguaje teatral, habría que usar herramientas que pudieran mostrar la importancia de este espectáculo.

El articulista de *Yorick*, Pérez de Olaguer, que ve el montaje del TEI a principios del año 1973, cuando participan en la I Semana de Teatro de Badajoz, valora *Después de Prometeo* como un momento álgido dentro de la trayectoria investigadora del grupo. El crítico aprecia la perfección de la expresión y la voz unida al total control tanto del gesto como del grito. Además, subraya que la compañía logra una fuerte comunicación con el público: «El espectáculo “lo va produciendo” el actor, llega al espectador y aquél vuelve a recogerlo y a hacerlo suyo» (Pérez de Olaguer, 1973a: 10). El único comentario negativo está dirigido hacia el modo de representación que se dio en Badajoz. El TEI actuaba allí en un teatro a la italiana y no todo el público pudo estar sentado en el escenario, tal y como estaba previsto. Este hecho, según Pérez de Olaguer, cambió significativamente la perspectiva de los espectadores que contemplaron la representación desde la platea.

#### **4.4.7. Historia de un soldado.**

La obra de Igor Stravinski no fue representada en España en muchas ocasiones. Hasta 1958 la pieza se presenta únicamente en su versión de concierto. Es en diciembre de 1958 cuando por primera vez, en el Palacio del Cine, se muestra una versión escenificada, bajo el título *Historia del soldado*. El montaje fue el resultado de la colaboración del Dido Pequeño Teatro de Madrid y las Juventudes

Musicales Madrileñas. La obra fue traducida por Carmen Conde, la coreografía era de Deborah Soiffer, dirección de orquesta de Jacques Bodmer y la dirección escénica de Miguel Narros. En el escenario intervenían Luis Prendes como lector, Nana Lorca, Antonio Gades como el diablo y Antonio Cerro en el personaje del soldado, junto con siete solistas de la Orquesta Nacional. La obra tuvo muy buena acogida y fue aplaudida sobre todo por la actuación de Gades, que en aquel momento pertenecía al grupo de ballet de Pilar López. El éxito fue tal, que en junio de 1969 Narros decide montar también *Renard* de Stravinski, la primera pieza del ciclo al que pertenece la *Historia de un soldado*. La obra se presenta junto con el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico García Lorca en el Teatro de la Zarzuela con la Orquesta de Cámara de Madrid.

Dos años después del estreno con el Dido, el 7 marzo de 1960, Miguel Narros volverá a escenificar la *Historia de un soldado* de Stravinski en el Teatro Español, dentro del Ciclo de Teatro Universitario, organizado por el Departamento Nacional de Actividades Culturales del S.E.U. Como protagonistas repetirán Antonio Cerro y Antonio Gades. Este espectáculo será un punto importante en la carrera de Narros, ya que se considerará como el momento de regreso del director a Madrid.

Otra versión de la obra en 1963 la realiza Ángel Facio, que para esta ocasión por primera vez traducirá un texto para la escena. El estreno tendrá lugar dentro de la programación del T.E.U. de Ciencias Políticas y Sociología, del cual Facio era director en aquella época. Como apunta Carlos Alba (2005: 68-69), Facio, a diferencia de otros directores, decide no introducir las técnicas que en aquella época estaban tan de moda: teatro de Grotowski o mimo en versión de Marcel Marceau, y opta por una versión propia y autodidacta. Según la misma fuente, el planteamiento de la obra se basaba en la idea de los dos primeros caracteres como dos luchadores de esgrima, uno en blanco y otro en negro. A excepción de estas tres versiones, la obra ya no se representará hasta el estreno del TEI en 1972.

Igor Stravinsky es uno de los compositores más representativos de la historia de la música del siglo XX, que además desarrolló su carrera musical prácticamente durante todo este período. *Historia de un soldado* pertenece a la primera época en la trayectoria del compositor, llamada el período ruso. La historia del montaje del TEI y la composición de la obra de Stravinski tienen el mismo origen: la necesidad. Tanto TEI, como el compositor ruso, se encontraban en unos momentos difíciles de su carrera.

Igor Stravinski, como él mismo reconoce en sus memorias, pasaba por un período muy complicado, tanto desde el punto de vista económico como de estado de ánimo: «Aquella época, a finales del año 1917, fue la más dura de mi vida. Estaba totalmente desanimado tras las dos muertes



sucesivas<sup>145</sup> y, para colmo, mi situación económica era más difícil que nunca. La revolución comunista que acababa de triunfar en Rusia me privó de los últimos recursos que de vez en cuando recibía de mi país. Por así decirlo, me encontraba frente a la nada, en un país extranjero y en plena guerra» (Stravinski, 1935: 142).

La necesidad de unos ingresos que dieran seguridad a su familia, estimuló a Stravinski a buscar una salida. Stravinski junto con un libretista suizo Charles Fernand Ramuz idearon organizar, con el mínimo presupuesto posible, un pequeño teatro ambulante que fuera factible de trasladar de un sitio a otro. Los textos que componían el ciclo se basaban en los cuentos rusos de la antología de Afanásiev. La *Historia de un soldado* está compuesta «para ser leída, tocada y bailada» e interpretada por un narrador, actores, bailarines y un pequeño grupo de cámara mixto, evocando carácter de una banda de música. La pieza está organizada en serie de breves escenas en las que la acción se presenta por medio de la mímica y la danza, unidas por la continuidad dada por el narrador. Como apunta Robert P. Morgan, «la atmosfera de la producción sugiere un cabaret o una calle muy animada... impresión que se ve aumenta por la tendencia de la partitura mímica y la parodia, tipos de música popular bien conocidos» (Morgan, 1999: 189).<sup>146</sup>

Tal y como comenta Carlos Alba (2005: 68) la obra tendrá su importante influencia en el teatro épico de Bertold Brecht y en el teatro musical experimental. Lo mismo subrayan también autores del libro *Brecht unbound* que indican que a pesar de las diferencias entre los dos autores (activos en artes diferentes, educados en culturas diferentes con diferentes visiones políticas), a los dos les une elementos de aproximación estética: «In Works like *The Nightingale* [*Le rossignol*] (1914), *The Soldier's Tale* [*Historie du soldat*] (1918), *The Wedding* [*Les noces*] (1923), and *Oeipus Rex* (1928), Stravinsky anticipate methods of the alienation technique which Brecht realized in his operas *The Threepenny Opera* (1928) and *Rise and Fall of the City of Mahagonny* (1930)» (Lyon y Breuer, 1995: 120).

Cincuenta y cuatro años después de las dificultades de Stravinsky, el TEI se encontrará también con un problema fundamental para su supervivencia. Por un lado, tenían serios problemas económicos (debían más de millón de pesetas), por el otro, necesitaba cubrir el vacío del cartel, después de ver suspendidas las representaciones de *Después de Prometeo*. La decisión del grupo es montar una obra

---

<sup>145</sup> Stravinski se refiere a la muerte de una amiga suya Berthe y la de su hermano, que murió en el frente rumano.

<sup>146</sup> El argumento de la pieza es de inspiración claramente faustiana, que además retoma un viejo cuento ruso. Un soldado muy pobre vende su alma (representada por el violín) al diablo a cambio de un libro que permite predecir el futuro. Después de mostrar al diablo cómo servirse del violín, el soldado vuelve a su aldea. Al volver se da cuenta de que su estadía con el diablo duró tres largos años, y ahora nadie de su familia le reconoce. El soldado decide utilizar entonces el libro para volverse muy rico. Cegado por la fortuna, juega a las cartas contra el diablo y apuesta el dinero por su violín. El diablo aunque gana, está tan alumbrado por sus ganancias que se deja robar el violín. El soldado decide sanar con su música a la princesa enferma y logra su mano. Sin embargo, los dos, insaciables en su búsqueda de la felicidad, abandonan el reino, desobedeciendo así al diablo. El soldado es llevado al infierno. La obra se concluye con el triunfo del diablo en una marcha sarcástica.

que no requiere muchos recursos y que se pueda realizar en un tiempo muy limitado. El grupo elige la obra de Stravinski por su carácter de cuento, que fácilmente se pueda reconstruir en el escenario y que por su tema y música puede atraer a más público. José Carlos Plaza en una entrevista para el *ABC* dice que la obra es la vuelta al espíritu alegre, loco, suelto y divertido de *Lo que te dé la gana*. Aunque la historia en sí es más bien dramática, el TEI apuesta por una realización con un tono más ligero: «La forma es la que nos sugería la música de Stravinsky: el texto, la narración, la danza y la pantomima forman un todo lleno de ritmo y colorido que esperamos que envuelva al espectador haciéndole vibrar... Hemos querido dar vida a un hermoso cuento de niños, con su gran música magistral. Sus versos, sus danzas, sus pantomimas han de divertir al espectador como nosotros nos hemos divertido» (Laborda, 1972c: 82).

El TEI montó el espectáculo en diez días. José Carlos Plaza se responsabilizó de la dirección y de la traducción del texto se ocupó Carla Matteini. A principios de octubre del 1972 el TEI solicita autorización de censura para estrenar la obra de Stravinski. El texto pasa sin ningún problema por la Junta.<sup>147</sup> Uno de los censores apunta en el informe: «Nada que objetar a esta historia del soldado y el Diablo. Únicamente conocer la puesta escénica a través del ensayo general, ya que al carecer de acotaciones se desconoce el alcance que pueda tener la representación ante el público». De esta forma, el día 24 de octubre de 1972 la Junta autoriza el estreno para mayores de 18 años en café teatro sin ninguna supresión, con reserva de visado del ensayo general y con la nota de que el ensayo debe realizarse con diez días de antelación a la fecha del estreno.

Después de recibir la autorización el grupo decide fijar el estreno para el 13 de noviembre. Sin embargo el grupo no se aplica a la nota del dictamen y no avisa a las autoridades con los diez días de antelación exigidos en la nota. A raíz de esta infracción al Pequeño Teatro acuden el delegado provincial de Información y Turismo, dos censores y dos asesores militares que deciden no autorizar la obra. Como razones se citan dos cuestiones: por un lado, la intención del estreno sin visado del ensayo general, y por el otro, utilización de los uniformes militares, que de manera bastante clara ridiculizan al ejército. Así, el día que de noviembre desde la Delegación Provincial se formula una carta sobre el suceso:

La obra había sido aprobada sin ninguna supresión, tachadura ni modificación, con la condición de un ensayo que la censura pudiera efectuar con 10 días de antelación. Sin embargo, la compañía ha infringido esta norma y pretende estrenar la noche de hoy.

La Delegación Provincial, previa consulta a esta subdirección General, suspenderá, por lo tanto, el estreno de esta noche, habida cuenta de que se nos comunique que en vez de uniformes militares de un país imaginario, el protagonista vestía uniforme del Ejército español.

---

<sup>147</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/9979, Sección de Cultura 3(46), del AGA.

La decisión de la Delegación provincial influyó en el cambio del carácter de la obra, su escenografía y vestuario. La idea original era vestir a los actores con saharianas viejas (compradas por el grupo en el mercado madrileño del Rastro), con cascos y cinturones de color rosa. Además, los protagonistas iban a salir descalzos y bailarían con este vestuario. Sin embargo, este vestuario fue prohibido por la censura. Como sustitución, el grupo decidió optar por el humor y vestir a los actores como a unos niños que están jugando a la guerra. Los protagonistas vestían unos pantalones con tirantes de color azul con una camiseta roja, sobre la que estaban colgadas unas medallas de papel. En lugar de los cascos los actores llevaban en la cabeza una cazuela de aluminio. El personaje de la princesa fue interpretado por un actor que vestía unas mallas y falda rojas. En el escenario estaban colgadas telas azules de fondo y dibujos de montañas, flores y bosque pintados sobre cartón.

Finalmente la obra se estrena el día 20 de noviembre en la sede del grupo en la calle Magallanes 1. La obra estuvo en cartel hasta finales de 1972, durante 6 semanas, con 12 representaciones semanales. Con la fecha del 28 de noviembre TEI solicita la autorización con ampliación a todos los públicos, o en su caso para mayores de 14 años, argumentando que la representación por su forma de ballet, puede contribuir a la formación teatral de este sector público. Con la fecha de 1 de diciembre la Junta autoriza la obra para mayores de 14 años.

La crítica acoge la *Historia de un soldado* con poco entusiasmo. Adolfo Prego en *ABC* valora que el espectáculo habría sido más acertado si el grupo dispusiese de un espacio más amplio, ya que el género en el que pretendían mantener la obra («entre plástica y musical, o sea un ballet hablado») requiere más sitio para su plena expresión. El crítico compara la experiencia con Stravinski a la del anterior montaje de *Después de Prometeo*. En los dos casos a su modo de ver, aunque se advierte un estudio muy detenido de las actitudes y movimientos, y un estimable cuidado de los elementos humorísticos, resalta la pobreza del texto. En este sentido, Prego culpa al TEI de tener demasiada confianza en «la creencia de que la expresión interpretativa puede bastar». El crítico subraya también que «en efecto, el regocijo del público juvenil indicó que a esos espectadores sí les bastaba. El camino, sin embrago, conduce inevitablemente a los *sketchs* de musical – hall» (Prego, 1972b: 93).

Más comprensivo con el trabajo del TEI parece Ramón Valle en el *Triunfo*. Valle empieza su crítica explicando la difícil situación del colectivo, de la que encontraron como solución el montaje de la *Historia de un soldado*, que según el crítico «no quiere pinchar ni cortar a nadie». A pesar de calificar la obra como «comedia insulsa con música, para ir tirando» (Valle, 1972: 63-64), Valle considera que el montaje merece ser comentado. Entre los valores de la pieza el crítico enumera el trabajo de interpretación (sobre todo la interpretación de Antonio Llopis) y el montaje del TEI, que desde su punto

de vista, superan la obra misma. Aun así Valle ve la obra como un simple entretenimiento, para un auditorio poco exigente.

#### 4.4.8. Los justos.

Al igual que en el caso de muchos autores, las obras de Albert Camus llegan a España con bastante retraso. El éxito más grande de su obra en el teatro comercial de España llega nueve años después de su muerte y 25 años después de su estreno en París. Pero este conocimiento no se refiere únicamente a Camus como dramaturgo. También el Camus novelista tendrá que esperar diez años para que su obra más famosa, *La peste*, se publique en España.<sup>148</sup>

Mientras que en la Península todavía no se programaban sus obras, desde el extranjero llegaban las noticias de las escenificaciones, entre otras de París en 1944 con María Casares en el reparto de *El malentendido* y luego en 1950 con la misma actriz en *Los justos*. El teatro comercial en España tuvo que esperar hasta 1963 para el estreno de *Calígula* bajo la dirección de José Tamayo en el Bellas Artes y luego en 1969 *El Malentendido* de Adolfo Marsillach en el Poliorama de Barcelona. Sin embargo, el verdadero estreno de las obras teatrales de Camus se da en las sesiones de cámara, que ya desde los años cincuenta escenifican al escritor francés. Uno de los primeros en escenificar las piezas de Camus fue Alberto González Vergel con Dido Pequeño Teatro de Madrid, que en sesión de cámara en 1956 dirigió *El malentendido*, bajo el título de *El error*, traducido por Guillermo de Torre. En los años setenta se habla un poco más de la obra de Camus, gracias sobre todo a *Primer Acto* que en el décimo aniversario de la muerte del escritor, en 1970 (núm. 116), dedica una gran parte del número al francés, incluyendo la publicación de *El malentendido* en la traducción de José Escué Porta.

En cuanto a *Los justos*, durante la década de los sesenta la obra se convierte en un hito obligado en todos los teatros universitarios del país, sobre todo porque la brevedad de la obra hacía abarcable su lectura. A pesar de eso las representaciones apenas tenían resonancia pública. Uno de los montajes que tuvo más suerte en este sentido fue la representación de la versión catalana de B. Vallespinosa del

---

<sup>148</sup> Antes llegarán a la Península ejemplares de sus obras en francés. Siguiendo los datos que aporta Susana Cruces Colado (2006) en 1955 se autoriza por primera vez en España la circulación oficial de la novela *La peste* en el idioma galo. Es después de la concesión del premio Nobel en 1957 cuando en España se publican sus obras en castellano. La editorial Taurus aprovecha el tirón del Nobel y al día siguiente del anuncio oficial de la concesión solicita autorización para la edición de *La peste* y *El extranjero*. *La peste* será autorizada este mismo año y *El extranjero*, por problemas con censura, un año más tarde. Hasta 1958 prácticamente la mayor parte de la obra de Camus será publicada en España, aunque en un número de ejemplares muy escaso. También en 1958 se autoriza por primera vez la publicación de cuatro obras de teatro, en una edición conjunta que incluía *La caída*, *El mito de Sísifo*, *El hombre rebelde*, *El malentendido*, *Calígula*, *El estado de sitio* y *Los justos*.

Teatro Experimental Catalán en 1964, que se presentará dentro de un ciclo dedicado al escritor en el Círculo Artístico de San Lluc y será reseñada por Ricard Salvat en *Primer Acto* (1965, núm. 60).

La obra de *Los justos* fue escrita entre 1948 y 1949 y tiene sus raíces en el interés del escritor por la historia de los movimientos radicales izquierdistas rusos. Paralelamente al drama Camus escribió un ensayo de la misma temática, titulado *El hombre rebelde*. En *Los justos* el dramaturgo reproduce un episodio de la Rusia zarista de 1905, en la que un grupo de socialistas revolucionarios llevan a cabo un atentado contra el tío del zar, el conde Sergei, creyendo contribuir con ello a la derrota de la tiranía. Los actos representan las jornadas anteriores al asesinato y las reacciones del comando una vez alcanzado su fin.<sup>149</sup>

La temática de la obra fue la causa principal del afán que provocaba la pieza entre los grupos españoles. Así, José Monleón califica el interés por el texto como cuestión ético-política que las compañías utilizaban para presentar sus propias ideas sobre el terrorismo:

[...] Interesaba de “Los justos” su problemática ético-política, y, al mismo tiempo, rara era la versión que no intentase mediar en el conflicto y enmendar las ideas de Camus. Paradójicamente, muchos elegían la obra de Camus, para rebatirlo, para cuestionar las ideas del dramaturgo sobre el terrorismo y las respuestas encarnadas por los diversos personajes. A menudo, se tendía a justificar la violencia, a presentarla como un elemento insoslayable en la lucha revolucionaria, que debía ser asumida sin agonía que agobia al justo del drama camusiano. [...] Por ello, el texto del protagonista del drama ha sido tantas veces recortado, librándolo de una contradicción que, sin embargo, está en la misma base del pensamiento de Camus: la existencia de un orden humano, social y libre, que no permite al terrorista justificar plenamente sus actos en nombre de los fines perseguidos [...] (Monleón, 1973a: 66).

La idea de estrenar *Los justos* de Camus nació todavía cuando los componentes del TEI estaban en la escuela del TEM. Según los datos que se encuentran en los expedientes de censura, Miguel Narros pidió autorización para realizar la pieza el 15 de abril de 1968, bajo la dirección de José Carlos Plaza para las representaciones en los Colegios Mayores de Madrid.<sup>150</sup> El 11 de junio del mismo año la obra queda autorizada sin ninguna supresión, a reserva de visado del ensayo general y sin posibilidad de radiación. En la nota consta que atendiendo a la petición de los solicitantes, la Junta de Censura acuerda que puede autorizarse para cámara y sesiones de iguales características en colegios mayores. No se conserva ninguna información sobre la suspensión del estreno, pero se puede suponer que la escuela decide finalmente no estrenar la obra por los problemas internos que en aquel momento se intensifican bastante, para finalmente el mismo año llevar a la ruptura.

---

<sup>149</sup> Desde los primeros momentos de la obra, Camus va esbozando dos perfiles diferentes entre quienes se revelan partidarios del asesinato. El de quienes operan como reacción a su propia experiencia personal –detención y tortura en las cárceles zaristas y represión– y quienes actúan con el propósito de liberar al pueblo ruso de la tiranía, justificando los actos por el bien futuro. La frontera entre ambos Camus la establece en el momento previo al primer intento de lanzar la bomba, cuando los terroristas hablan de la cercanía física de la víctima, incluso de su mirada, como uno de los principales obstáculos para perpetrar el crimen.

<sup>150</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/9321, Sección de Cultura 3(46), del AGA.

El TEI tenía planes de estrenar *Los justos* ya durante el montaje de *Después de Prometeo*. De hecho cuando se estrena esta obra, el grupo ya anunció que su próximo montaje iba a ser de Camus. Sin embargo, la prohibición de *Después de Prometeo*, les forzó a montar un «sustituto», que era *Historia de un soldado*, obra de carácter ligero que en un principio no entraba en los planes de la compañía.

El trabajo sobre la obra de Camus consistía en una rigurosa aplicación del Método, que se traducía a un estudio profundo y exhaustivo de cada uno de los personajes, su psicología, su vida y sus motivaciones. Como resultado de esta labor, por un lado, el grupo sostiene el tema general de la obra, es decir, la necesidad de acomodar los medios y los fines a una misma normativa ética y la consiguiente agonía producida por el empleo de la violencia con un fin justo, localizando el conflicto en el seno del Partido Comunista.

Por el otro, el grupo decide manipular el texto original para apartarlo a sus necesidades y exigencias. Al final de la obra de Camus quedan eliminados todos los elementos que sugieren lo que Monleón llama «existencia de un orden humano, social y libre, que no permite al terrorista justificar plenamente sus actos en nombre de los fines perseguidos» (Monleón, 1973a: 67). El montaje del TEI no dejó de ahondar en esta contemplación, llevando a presentar el terrorismo como la parte áspera de una acción revolucionaria necesaria para conseguir la victoria. Para ello, se eliminó una serie de frases claves en torno a la polémica del protagonista y su decisión final de afrontarla arrojando la bomba y aceptando después su propia muerte. Un cambio importante se hallaba también en el epílogo, donde una voz en off anunciaba: «Doce años más tarde triunfará la revolución», frase que fue interpretada como una opinión del TEI de que todas las acciones de la célula quedaban justificadas e inmersas en el reto y el proceso hacia esa victoria.

El 27 de septiembre de 1972 el TEI vuelve a solicitar autorización de censura, proponiendo la traducción de la obra realizada por José Escué Porta. La pieza pasa por la censura sin mayor problema, con la única supresión en la página 17. No se puede determinar a qué frases exactamente se refieren los censores, pero según el ejemplar que se encuentra en el expediente, la página 17 corresponde al segundo acto, a la conversación cuando Kaliayev explica que al intentar lanzarla vio como había unos niños al lado del Duque, y que no fue capaz porque los niños no tenían la culpa. El dictamen final autoriza la obra para mayores de 18 años, a reserva de visado del ensayo general y con una nota que exigía que el montaje se ajustase a la época de la acción de la obra.

El estreno tuvo lugar el 8 de enero de 1973 en el Pequeño Magallanes. Como en otras ocasiones las responsabilidades del montaje eran colectivas, no se enumeran siquiera los nombres de los actores

que interpretaban los papeles protagonistas en la obra. La obra se quedó durante 18 semanas en cartel, dando 12 representaciones semanales.

*Los justos* recibieron en general muy buenas críticas, seguidas por gran entusiasmo del público. Aunque prácticamente todos los críticos subrayaron que la intervención en el texto lo simplificó demasiado, consideraron la obra de Camus como uno de los más destacados montajes del grupo. Es importante señalar que ninguna de las críticas se centra en el tema del terrorismo para hacer alusión a la situación del país. En 1973 el tema del terrorismo no era todavía una gran preocupación en España. Aunque fue tres años antes, en enero de 1970, cuando había ocurrido el célebre proceso de Burgos contra seis terroristas de ETA, el terrorismo no ocupaba todavía las portadas de los periódicos. La obra de Camus cobrará un sentido diferente un mes después del estreno de la obra del TEI, cuando en diciembre de 1973, es asesinado el presidente del gobierno, y un año más tarde, en septiembre de 1974, estalla una bomba en la calle del Correo de Madrid.

Como sucedía ya en otras ocasiones el crítico menos contento con la propuesta del TEI es Adolfo Prego. En su crítica de *ABC* comenta que para una obra como son *Los justos* es necesario contar con actores «de personalidad avasalladora», que según el crítico el TEI no tiene: «[...] nos encontramos ante actores excepcionalmente buenos, pero en la categoría de aficionados». Prego matiza que aunque algunos de los intérpretes se entregaron de manera vigorosa no consiguieron, «ni de lejos», recrear los caracteres tan complejos y contradictorios de Camus. El periodista tampoco se queda contento con el reparto que califica de no acertado: «La actriz que hace el papel de la gran duquesa hubiera estado mejor encajada en el personaje de la joven terrorista enamorada. Y la misma objeción es aplicable al actor que encarna al terrorista Yanek». En su totalidad, según Prego, los jóvenes actores no parecen «suficientemente endemoniados por el idealismo revolucionario» (Prego, 1973a: 75).

En cambio, Juan Emilio Aragonés, en *La Estafeta Literaria*, parece estar satisfecho con la obra del TEI. Elogia la manera en la que la compañía otorga la primacía a la palabra. El único defecto que encuentra en el montaje se vincula con la persistencia del grupo en la concepción de labor colectiva y anónima: «cuando el verbo es el factor principal, el correcto tono o las desentonaciones requieren señalización individual, para que cada palo aguante su vela. Algún inadecuado tono habría que enjuiciar negativamente, pero como la tarea de conjunto es válida, no merece la pena» (Aragonés, 1973b: 49).

José Monleón en sus dos críticas, en *Triunfo* y en *Primer Acto*, apunta que el montaje del TEI es una de las mejores representaciones que se ofrecía en Madrid. Subraya también que el estreno del TEI responde a objetivos estéticos distintos a los habituales: «El Método sigue siendo el Método, pero esta

vez aplicado a un drama de ideas, en el que el texto cuenta de forma decisiva y en el que es necesario sostener sin la menor fisura una atmósfera determinada, una relación precisa de personajes, un ritmo, un tiempo concretos, que constituyen parte decisiva del lenguaje dramático de la obra» (Monleón, 1973b: 53-54). Monleón aplaude además la honradez y la capacidad con las que el TEI se entregó a las exigencias de la estructura formal de la obra de Camus y elogia la forma en la que consiguieron dar a los personajes una entidad y a sus relaciones una emoción que va más allá de la simple lectura del texto.

José Monleón da su entusiasta opinión sobre *Los justos* también en *Primer Acto*, donde califica la obra de un trabajo teatral de primerísima categoría. Añade además que el montaje manifiesta todos los años del trabajo del grupo en la aplicación del Método «creando una relación de personajes, una capacidad general para vivir la parte merecedora de los mayores elogios» (Monleón, 1973a: 66-67). Sin embargo, hay que reconocer que en las dos críticas Monleón hace hincapié en la simplificación que el TEI aplica al texto de Camus. Como reconoce, el colectivo toma una clara posición que, según Monleón, desequilibra *Los justos* en un sentido contrario al pretendido por el autor. Si para Camus la relación entre medios y fines no podía resolverse con generalizaciones, el TEI, según Monleón, omite algunas frases para obtener más eficacia escénica, desequilibrando de esta manera el pleito.

La misma opinión tiene José Paulino en la *Reseña*. Paulino también considera que al suprimir una parte del texto, lo han despojado de una de sus dimensiones: «Lo que ha ganado la obra en efectividad lo ha perdido en densidad». Aunque el crítico reconoce que la obra de Camus en su exposición del conflicto y su peculiar humanismo ha envejecido respecto a la sensibilidad de los espectadores más jóvenes, la reducción que aplicó el TEI le ha quitado la ambigüedad al texto. Esta acusación se refiere sobre todo a la frase final con la que el grupo acaba la función, que en la opinión del crítico orienta toda la percepción de espectador de forma definitiva. En este momento Paulino echa en falta alguna muestra de la «contradicción interna que supone la lucha violenta en contra de la violencia» (Paulino, 1973: 19). A pesar de estas dudas, el articulista considera que el montaje es una excelente muestra de las posibilidades artísticas del grupo y de su ductilidad.

#### **4.4.9. *Un ligero dolor*.**

El autor de *Un ligero dolor*, Harold Pinter, es un dramaturgo británico considerado decisivo para la renovación del teatro inglés por su introducción de elementos procedentes de la literatura de absurdo. Comparada en ocasiones con el teatro de Beckett, la escritura de Pinter se caracteriza por



falta de ropajes, con la impronta de escribir de manera cada vez más precisa y breve. El teatro del británico se centra en los temas de la incomunicación, donde no es el texto que adquiere más importancia, sino los silencios dentro de éste: «Los silencios, [...] son los protagonistas plenos, en estas historias personificadas por sujetos que siempre se encuentran en habitaciones cerradas y hablan, pero no se comunican» (Vaccaro, 2007: 460).

De manera parecida que en el caso de Camus, Harold Pinter fue descubierto en España primero por los grupos de cámara. Fue *El portero* el primer drama de Pinter estrenado en España. Al igual que con el escritor galo, fue Dido, Pequeño Teatro, bajo la dirección de Trino Martínez Trives, quien puso por primer vez el texto de Pinter en los escenarios madrileños. Fue en el año 1962, cuando se dieron dos representaciones, una en un Colegio Mayor y otra en el teatro María Guerrero. El estreno no fue acogido con mucho entusiasmo, y gran parte de las críticas fueron despectivas y algo sarcásticas. Posteriormente, la misma obra se publicó en 1961 en *Primer Acto* (núm. 29-30). Ésta y otras piezas cortas del autor británico, sobre todo *El montacargas* y *La habitación*, serán además escenificadas por varios grupos independientes. En 1963 *El portero* lo dirigió Ricard Salvat en el Calderón, con escenografía de Fabià Puigserver, que en aquel momento acababa de llegar de Polonia y todavía firmaba como Fabià Slévia.

Sin embargo, todos estos intentos no tuvieron mucha resonancia en la vida teatral española, hasta estrenarse en 1966 *El montacargas* (traducido como *El montaplatos*) y *El amante* de Nuevo Teatro Experimental de Daniel Bohr. Las obras se presentaron en varios lugares hasta llegar al Nacional de Cámara y Ensayo, constituyendo un momento importante para el conocimiento de Pinter en España. Otro momento importante para Pinter en España fue la presentación de *Tea party* en la TVE en 1965, como guión premiado por Eurovisión. La obra, en traducción de Luis Fernando de Igoa, fue dirigida y realizada por Marcos Reyes.<sup>151</sup>

*A slight ache* (traducida como *Un ligero dolor*, *Un leve dolor*, o *Un ligero malestar*) es una pieza en un acto, en su origen, un guión radiofónico, estrenada en el tercer programa de la BBC, el 29 de julio de 1959. La obra que se califica a las *comedy of menace* es una historia de un matrimonio que como

---

<sup>151</sup> En el teatro comercial es Luis Escobar quien, en el Teatro Eslava, presenta por primera vez al dramaturgo británico con las obras de *El amante* y *La colección*. Además, el mismo año 1967, *Primer Acto* (núm. 83) publica las dos obras en un número especial dedicado a Pinter. Tres años después, Escobar reincidió con *Retorno al hogar*, uno de los textos más feroces de Pinter. En el reparto aparecían Simón Andreu, María Cuadra y Félix Dafauce como el padre. El montaje fue presentado en función única, en el teatro Marquina. Escobar volverá a Pinter también en 1974, de nuevo en el Eslava, con *Viejos tiempos*, con Irene Gutiérrez Caba, Lola Cardona y Paco Rabal en el reparto.

cada día desayuna tranquilamente en su casa. Sin embargo, este día un acontecimiento alterará su cotidianidad: aparición de un hombre.<sup>152</sup>

Es importante señalar que el espectáculo del TEI constituye el estreno del texto en la escena española, pero no fue la primera vez que el grupo se enfrenta a un texto radiofónico. Varios de los componentes del TEI estuvieron en el montaje de *Proceso por la sombra de un burro* del TEM, que también aprovechaba un texto creado para la radio. Carla Matteini, responsable de la traducción del texto y además ayudante de dirección en el montaje, explica en una entrevista de ABC que las razones de escoger al autor británico se centran sobre todo en el clima que crea Pinter en esta obra: «clima de suspense y misterio que él ve bajo lo cotidiano, lo de todos los días» (Laborda, 1973b: 65). Este misterio introduce además, según la traductora, un clima casi policiaco con una presencia aterradora y obsesiva. El grupo quedó fascinado también por el lenguaje de Pinter, lleno de poesía y ternura que dentro de las frases aparentemente triviales y cotidianas esconde «silencios que gritan».

Las preguntas que guiaban el montaje eran: ¿qué hay dentro de cada uno de nosotros?, ¿hasta dónde podemos llegar en la búsqueda de nuestros fantasmas, de nuestras frustraciones, nuestros propios monstruos, nuestras pesadillas y sueños más ocultos?, ¿cómo descubrirlos? Dentro de este planteamiento, Matteini describe los ensayos como extenuadores, pero muy en la línea del TEI, que describe como «investigación continua y abierta a toda nueva forma de expresión teatral».

El grupo decide introducir al tercer protagonista en el escenario aunque en el original radiofónico era un personaje mudo y no estaba claro si se trataba únicamente de un espejismo provocado por las obsesiones y preocupaciones de la pareja. Por esa razón el colectivo tuvo que cambiar un poco la estructura dramática y los diálogos de la obra.

Según los datos que se encuentran en los expedientes de censura, el TEI, con firma de Carla Matteini, presenta dos solicitudes de autorización. La primera no se guarda en el AGA, pero se sabe de su existencia por la referencia que hace Matteini en la segunda solicitud, en la que figura la nota: «El texto de este ejemplar n° 2 es el mismo que el dictaminado por la Junta, pero mejor traducido y más pulido el lenguaje en que está adaptado al castellano».<sup>153</sup> Esta solicitud se presenta con fecha del 15 de enero de 1973. Previa consulta con el Jefe de Sección, se le expide el duplicado, ya que se considera preciso que se vuelva a leer. Finalmente la obra se autoriza para mayores de 14 años con la nota que exige que el ambiente y el montaje se ajuste a la edad acordada en la autorización.

---

<sup>152</sup> La obra empieza en el momento de la llegada del hombre, que no pronuncia ni una palabra, por lo que no sé sabe si de verdad existe, empieza a perturbar los pensamientos y actuaciones de la pareja. Aunque la mujer intenta convencer al marido de que el extraño es viejo e indefenso, el hombre ve en él una gran amenaza y se siente aterrorizado por completo. Entre los temas de esta obra los investigadores enumeran la inseguridad de la identidad de uno mismo y el miedo ante la vejez. A todo esto cabe añadir el tema del «Otro» y de los celos matrimoniales.

<sup>153</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/9700, Sección de Cultura 3(46), del AGA.

El montaje dirigido por William Layton, con María Francisca Ojea, José Carlos Plaza y Ángel Haché en el reparto, se estrenó el 23 de abril de 1973 en el Pequeño Teatro Magallanes y permaneció durante cinco semanas en cartel.

*Un ligero dolor* no consiguió repetir el éxito de *Los justos*. Ni el público ni la crítica estaban del todo contentos. La crítica aunque indicando varios aciertos del montaje, en general consideró que al espectáculo le faltaba el misterio poético que se conseguía en una emisión radiofónica y que se perdía en el escenario.

Adolfo Prego en el *ABC*, en un tono más suave de lo habitual, califica la interpretación del TEI como «sutil, afinada, inteligente» con «un empleo oportuno de efectos sonoros, una composición alucinante del personaje mudo». Aun así el crítico dice salir decepcionado, sobre todo por la falta de la fuerza obsesiva presente en las obras de Pinter. Añade además, que aunque la interpretación de los actores es admirable, no llega a conmoverle ni a asustarle, a causa de falta de la «poesía oscura» (Prego, 1973b: 99).

Una opinión parecida tiene también José Monleón en su crítica en el *Primer Acto*. Si en un principio considera que el montaje del TEI es «un trabajo inteligente y de una estupenda idea dramática», sus dudas se centran en el personaje mudo que aparece en la obra. Monleón reconoce que en su original de pieza radiofónica la obra creaba una posibilidad de duda ante el extraño que visita el matrimonio. El hecho de no oírlo y no poder verlos significaba, según el crítico, la creación de uno de los temas más importantes en la trayectoria de Pinter: el subconsciente y la memoria que se convierten en un nivel de la realidad tan compacto como el naturalista. El montaje del TEI, al introducir el tercer personaje, no aprovechó esta característica del autor inglés. Por eso a Monleón muchas cosas en la representación le suenan a «artificio, convertida la pesadilla en escena teatral, la alucinación en relación sociológica, el terror en melancolía» (Monleón, 1973d: 21).

El mismo crítico en el *Triunfo* repitió la pregunta de que si la escenificación de la obra y por consiguiente su formulación en imágenes concretas, no alteró la abstracción agobiante del mundo de *Un ligero dolor*. Por eso, aunque otra vez comenta que el montaje está abordado con rigor y escrupulosidad de siempre, que como siempre está muy visible el estudio de los personajes, lo resume como incompleto (Monleón, 1973c: 69).

En cambio, Juan Emilio Aragonés elogia al TEI por «un acabado estudio de los conflictos psicológicos ocultos tras rutinarias peroratas», complementando además la dirección escénica y el trabajo de los actores: «Layton testimonia una vez más excepcional preparación, tanto en cuidado de

los intérpretes como en la aportación de sonidos ambientales. Los tres actores insuperables» (Aragón, 1973a: 48-49).

#### **4.4.10. Proceso por la sombra de un burro.**

Cumplidos casi dos años de la actividad del Pequeño Teatro de Magallanes, el grupo decide para su próximo estreno volver a una obra que en los tiempos del TEM era el mayor éxito de la compañía: *Proceso por la sombra de un burro* de Dürrenmatt. En el programa de mano el colectivo explica que la elección del drama del autor suizo se debe en parte por el deseo de demostrar que ya no son los mismos jóvenes chicos simpáticos de hace ocho años:

Tenemos el gusto –y por conmemorar el 2° año de vida el Pequeño Teatro (que Dios guarde muchos más)– tenemos el gusto, repetimos de por 1ª vez en la historia, proporcionar las nombres de aquellos que sufrida, abnegada dolorosamente, han entregado su sangre (¡olé!) por la augusta causa del Teatro. Intentamos evitar con ello y de una vez por todas, que nuestro esforzado y sin igual trabajo, no sea atribuida a esa “juvenil tropilla de dinámicos muchachos”, ya que después de este comentario es difícil presentarse en el hogar para sufrir la mofa y befa de nuestros hijos mayores.

En atención a nuestros críticos... (*Proceso por la sombra de un burro*, 1973).

El *Proceso por la sombra de un burro*, estrenado en 1965, en reposición en 1966 en el Teatro Beatriz, fue uno de los montajes más renombrados de la historia del teatro de los años sesenta y afectó de manera muy clara el desarrollo del movimiento del Teatro Independiente, poniendo, por medio de sus representaciones, el foco en las compañías hasta entonces marginadas. Fue también el primer montaje basado en el Método en España. La forma desvergonzada y cómica de la obra que enamoró tanto a la crítica como al público, abrió un nuevo capítulo en la vida del Teatro de Cámara y Ensayo y en la trayectoria del teatro español en general.

Aunque el autor suizo fue uno de los dramaturgos más solicitados dentro del Teatro de Absurdo, en la década de los sesenta, en la siguiente década el nombre de Dürrenmatt aparece cada vez menos en las carteleras madrileñas. Basta revisar los artículos dedicados al dramaturgo en la revista *Primer Acto* para notar una disminución de interés bastante visible.<sup>154</sup> Un cierto descenso de interés se

---

<sup>154</sup> Si entre 1959 y 1970 se puede contabilizar un total de 22 textos publicados (entre las críticas de espectáculos, artículos sobre el autor o entrevistas), a partir de 1970 se encuentra únicamente un texto de Doménec Font, además bastante crítico con Dürrenmatt: «Dürrenmatt [sic] es uno de los mayores “bluff” del teatro contemporáneo europeo, uno de los autores más sospechamente ambiguos en todos los aspectos y posiblemente el “vanguardista” menos vanguardista que nos ha dado la historia de las vanguardias. Accidentes por casualidad: *La visita de la vieja dama* y, sobre todo, *Frank V.* Restando algunos leves toques del *Matrimonio del Sr. Mississippi* y uno menos del *Proceso*, lo demás no merece ni la atención de un estudio» (Font, 1973: 106).

confirma también al revisar la cartelera madrileña en los años 1970-1974, donde se encuentran únicamente 4 representaciones del autor suizo, entre ellas una extranjera.<sup>155</sup>

Ante este panorama surge la pregunta por las razones de estrenar de nuevo la obra de Dürrenmatt por el TEI. En una entrevista en el ABC (Laborda, 1973a: 97), antes del estreno de la obra José Carlos Plaza explica dos razones que les llevaron a programar la obra. Por un lado, pesaron las razones sentimentales. El grupo añoró el gran éxito cómico que alcanzó la obra y quiso realizar un nuevo montaje con la idea de que sea aún más loco y divertido. Por el otro, el director reconoce que la obra ha sido solicitada más que ninguna otra en los cuestionarios que el público rellenaba en la sala Magallanes durante estos dos años.

A la hora de hacer el nuevo montaje de Dürrenmatt el TEI intentó en cierto modo desvincularse de las representaciones del TEM, subrayando sobre todo un cambio en el pensamiento sobre el concepto del teatro. Preguntados por el recuerdo que guardan de estas representaciones y cómo valoran aquella experiencia, responden: «Para nosotros, su único interés estuvo en que fue la primera vez que salíamos a un escenario. Por lo demás, está olvidado completamente. [...]; fue un trabajo colectivo y su importancia radicó en que con ella nos presentamos ante un público y un medio social. Nuestro concepto del teatro ha variado. No queda nada, ni ideológica ni técnicamente» (Layton, 1972b: 16). Como ya se mencionó en esta tesis, el TEI pasados ya ocho años, consideraba que en aquel montaje utilizaron «la técnica de un montaje trucado». En este sentido, en la obra que se estrena en 1973 les parece obtener resultados menos efectistas en cuanto a los aspectos técnicos. En el ya citado programa de mano se incluía el siguiente texto, que da alguna idea de las preguntas que guiaron la realización del espectáculo:

¿Conocía Lord Lambton a Telesía?

¿Qué oscura relación tienen los fontaneros de Watergate con Estrutión, el dentista?

La sombra del burro, ¿será capaz de provocar un proceso político?

¿Ha sido instaurada por decreto la república de Abdera?

¿Logrará Fisignato esconder a la opinión pública de dónde provienen sus emolumentos?

¿Era Dürrenmatt un adivino que poseía datos tan actuales? O en el momento de escribir su historia, ¿existía una corrupción similar?

Y si existía, ¿cómo es posible que tales hechos se repitan con una casi gozosa permisión de las nuevas generaciones?

¿Dónde podríamos ubicar Abdera?

La sombra del burro, ¿es realmente del burro?

¿Qué intereses, de qué Naciones Agrupadas hay bajo tal sombra?

---

<sup>155</sup> *Proceso por la sombra de un burro* (versión de 1966), dir. José Carlos Plaza, 10 de marzo de 1970, Café Teatro Tranquilo (inauguración de este local para la práctica teatral); *Play Strindberg*, dir. W. Koldener y Salvatore Podine, 01 de noviembre de 1970, Teatro María Guerrero; *Proceso por la sombra de un burro*, dir. José Carlos Plaza, 11 de junio de 1973, Pequeño Teatro Magallanes; *El matrimonio del señor Mississippi*, dir. Ramón Ballesteros, adaptación Carlos Muñoz, 09 de septiembre de 1973, Teatro Arniches.

En definitiva, señores, ¿podremos reírnos un poco, o nos ponemos directamente manos a la obra? (*Proceso por la sombra de un burro*, 1973).

Como hace ocho años de la dirección se ocupó José Carlos Plaza, supervisado por William Layton. La traducción de la obra se hizo a cargo de la habitual colaboradora del grupo, Carla Matteni. De la decoración se responsabilizó Eduardo Puceiro y de la expresión corporal Arnold Taraborrelli y Pilar Francés.

El 27 de febrero de 1970 el TEI pide autorización de censura para montar la obra de Dürrenmatt.<sup>156</sup> En la nota adjunta a la petición matiza que la versión, montaje, actores y director son los mismos que durante tres meses en el teatro Beatriz hace cuatro años. El día 29 de noviembre de 1971 la Junta emite un dictamen en el que autoriza la obra para mayores de 18 años, con las supresiones prácticamente iguales a las del estreno de 1966 (páginas 75, 76 y 115).

La obra se estrenó el 11 de junio de 1973 y se quedó en cartel hasta el 29 de julio del mismo año, haciendo seis representaciones semanales. Después de las funciones en Madrid, la obra junto con *¡Oh papá, pobre papá...!* e *Historia del zoo*, estuvo de gira por provincias.

Ahora bien, aunque José Carlos Plaza subrayaba que este montaje no tiene nada que ver con el montado con la escuela TEM, por las escasas críticas por un lado, y gran interés del público por el otro, se puede suponer que en realidad el espectáculo se parecía al gran éxito del TEM, con algunos matices de renovación que exigía el paso del tiempo y algunas soluciones emprendidas en otros montajes, sobre todo *¡Oh, papá pobre papá...!*

Las actuaciones en Barcelona no traen buenas críticas. Como ocurrió también con otros espectáculos, las representaciones de *Proceso por la sombra de un burro* no tuvieron mucho éxito en la capital de Cataluña. Martínez Tomás en *La Vanguardia* indica que la versión anterior (cuya dirección el crítico atribuye equivocadamente a Miguel Narros) «se desarrollaba más contenida y sobria, con un ritmo más claro». En cambio, en la actual versión el crítico lo ve todo como «alucinante desvarío, deformación, caricatura, extravagancia, mucho más cerca del bostezo que de la alegría». De manera irónica el articulista indica que algunos de los espectadores se quedaron dormidos, a pesar de los gritos de los actores «equivalentes al estrépito de una locomotora». Además, Martínez Tomás comenta que la obra le pareció montada de la misma manera que la de Kopit: «los mismos gritos estentóreos, parecidos saltos de gimnasio de circo, idéntica carnavalada delirante, la misma arlequinada cómica, cargada de intenciones corrosivas, pero a fuerza disparatada, de grotesquizada, muy poco operante». El crítico finaliza su reseña subrayando que la sala, en su mayoría con un público juvenil, no estaba

---

<sup>156</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/9941, Sección de Cultura 3(46), del AGA.

llena, y, aunque el TEI recibió un caluroso aplauso, no le parece que el TEI entró en Barcelona «con buen pie» (Martínez Tomás, 1973b: 67).

Gonzalo Pérez de Olaguer (1973-74: 80), en *Yorick*, con una crítica menos feroz, también da su opinión sobre el montaje presentado en Barcelona junto con las representaciones de la obra de Kopit y Albee. Aunque en el caso de *Proceso por la sombra de un burro* comenta más el propio texto de Dürrenmatt, en las observaciones generales expone una falta de rigor en la plasmación de los respectivos trabajos. Además, el crítico cree que el TEI le afectó ir por primera vez de gira con tres espectáculos a la vez y cambiar su escenario habitual, por unos más amplios.

Con más entusiasmo recibe la obra la crítica en Alicante, donde se escenificó en el Castillo de Santa Bárbara, dentro del Festival Cero. Ferrándiz Casares, en *Información*, elogia la capacidad interpretativa del colectivo y su gran talento y entusiasmo:

Sobre el escenario se exalta un cuadro notabilísimo, de flexibilidad interpretativa admirable. ¿Cómo asociar a estos muchachos ruidosos, joviales, dinámicos, en un concierto de actitudes donde sorprende tanto la variada exposición mímica y oral como la espontaneidad –paradójico fruto del trabajo y disciplina que siempre debieran tener en cuenta los actores–, con aquellos que hace pocos transmitieron la dramática sensación de Los Justos? Vaya hacia el TEI la felicitación sin reservas por su versatilidad, ese modo de concebir escuela. En el verdadero actor, el molde, la básica división del trabajo que impulsara la economía, es la cárcel más insufrible, una tara espiritual (García Ferrón, 1996: 216).

Tres años más tarde, en 1976, el grupo decidirá hacer una nueva reposición de la obra de Dürrenmatt. En esta ocasión la pieza se monta con una clara intención económica. El local de Pequeño Magallanes está en una situación muy grave, con la amenaza del cierre. El grupo decide trabajar en los grandes teatros para poder llegar a mayor número de público y poder ganar más dinero, manteniendo de estos ingresos su sala en la calle Magallanes. De ahí que la nueva versión de la obra de Dürrenmatt se presente en el Teatro Barceló. Entre la versión de 1973 y la nueva hay diferencias notables, tanto en el texto como en el trabajo escénico, hasta el punto de tratarse prácticamente de un estreno. La razón del nuevo enfoque se justifica, en parte, con el anuncio de que se trata de una versión para público juvenil. La búsqueda de este nuevo público se justifica por la necesidad de rehacer su viejo éxito e intentar capturar una nueva audiencia que pueda resucitar también las actividades del colectivo. En una entrevista para el *ABC*, el TEI reconoce que la obra ha sido preparada por dos psicólogos para que su problemática alcance al sector juvenil entre los seis y dieciséis años, ya que «es un sector que ahora está desatendido para el cual no se ha pensado nunca ningún tipo de espectáculo teatral» (Laborda, 1976: 55).

En el orden formal, el TEI decide incorporar un texto más desenfocado y caricaturesco. En el textual, las improvisaciones, estimuladas por los tiempos que corrían, introducen una serie de párrafos

«tomados de la calle», dando a toda la historia su sentido que se alejaba un poco del original de Dürrenmatt. La puesta en escena consistía, sustancialmente, en dar a los actores, sobre un espacio desnudo, la libertad y la responsabilidad del juego del creador, en el que puedan divertirse, transformarse, inventar y transmitir al espectador su ánimo y la ironía. Además, y es importante señalar, que como ocurrió en el montaje de *Cuento para la hora de acostarse* y sobre todo, ¡*Oh, papá pobre papá...!*, el *Proceso por la sombra de un burro*, en su ya tercera versión, unía en el escenario el Método con la Comedia del Arte, a un juego que mantiene la verdad orgánica del actor a la vez que busca los estereotipos más significativos dentro del propósito de la parábola.

La crítica no se hace eco de la nueva versión de la obra. Solamente José Monleón, en su reseña en el *Triunfo*, parece contento con la nueva versión de la obra de Dürrenmatt. Reconoce saber las razones que le llevaron al grupo a montar una obra para el público infantil y recurrir a escenificarla en otro teatro, que es su sala en la calle Magallanes. En general el crítico considera que la versión ajustada a un espectador más joven hizo que todo esté «más claro que el agua y la parábola desvele su sentido casi en términos didácticos». También elogia, como ya es habitual, la ágil aplicación del Método: «Las viejas lecciones de Layton se mantienen a un nivel siempre combinado con la estilización convencional. Como si el viento de Kopit hubiera atravesado la más stanislavskyana primera versión y Dürrenmatt se hubiera vuelto fantástico y circense» (Monleón, 1976a: 56).

#### **4.4.11. Mambrú se fue a la guerra.**

Después de haber estrenado a cuatro autores en España (Albee, Friel, Kopit, Pinter) el TEI decide apostar por otro dramaturgo desconocido en el país: David Rabe, autor de la sonada trilogía sobre la guerra de Vietnam.

Es un hecho notable que uno de los primeros dramas sobre Vietnam (*US* en 1966) fuera escenificado no en Estados Unidos y no por una compañía de ideología política radical, sino en Inglaterra, bajo la dirección de Peter Brook y con la Royal Shakespeare Company que entonces estaba experimentando con las técnicas de Antonin Artaud. Es el mismo año en el que R.G. Davis, director del San Francisco Mime Troupe, aboga por la creación del «Guerilla Theatre» y cuando la escena norteamericana, poco después, comienza a reaccionar ante el desarrollo de la guerra con los estrenos de Bread and Puppet Theatre y Living Theatre que introducían imágenes de la guerra en sus obras *Paradise Now* (1968) y *Commune* (1970).



Se sabe por Christopher Bigsby (1999: 255), que cuando Peter Brook presentaba en Londres su obra titulada *US*, el escritor David Rabe (nacido en 1940 en Iowa) servía en la unidad de soporte en el hospital de Long Binh en Vietnam, trabajando como guardia, conductor y trabajador de la construcción. Después de once meses, al volver a Estados Unidos se encontró por un lado, con una sociedad que parecía no tener ningún interés en Vietnam y por el otro, con una sociedad que estaba más interesada en el propio tema de la guerra, que en su realidad.

Las obras de guerra de Rabe muestran la crueldad y los horrores de la batalla y los efectos de ésta en todos los que están involucrados, tanto los combatientes como sus familiares. Sus piezas incluyen cuentos de veteranos de guerra atormentados, historias de como las tropas estadounidenses se vuelven cada vez más brutales y dramas de violencia y prejuicios dentro de los campamentos de ejército. Dicho esto, es importante señalar que Rabe nunca tuvo la intención de crear un drama polémico o ser parte del «Guerilla Theatre». Sus obras eran un intento de entender, encontrar y formar un lenguaje en el cual podría estudiar una experiencia que hallaba imposible de explorar y expresar en el momento en el que su realidad se convirtió en una parte de su vida diaria.<sup>157</sup> *Sticks and Bones*, que fue nombrada mejor obra de teatro de la temporada 1971-72 por la Unión de críticos neoyorquinos y galardonada con el Tony Award, relata la vuelta de un veterano de guerra a su casa. Después de quedarse ciego, David vuelve con la familia (compuesta por: Ozzie, padre dominante; Harriet madre religiosa; Rick, hermano menor) que no quiere comprender su experiencia, por lo que intenta actuar de manera más convencional posible, llegando en sus desempeños a una parodia de la realidad americana.<sup>158</sup>

El propio Rabe nunca consideraba que el tema de la obra fuera estrictamente sobre Vietnam y Estados Unidos. En una ocasión respondió al director de una producción no autorizada en Rusia, negando la interpretación de la pieza como un problema específicamente americano: «The play is about you and your people, or it is about nothing. Of you do not find yourself in it, either you lie or it does. If you find only the United State in it, then you fail to see it or fail to see yourselves» (Bigsby, 1999: 267).

---

<sup>157</sup> Jeffrey W. Fenn, que divide las obras americanas dedicadas a la guerra de Vietnam en diferentes categorías<sup>157</sup>, *Sticks and Bones*, dentro de «The Spoils of War: Plays of Homecoming». De modo parecido que «Plays of Initiation», «Plays of Homecoming» se caracterizan por tratar de problemas de integración y sobrevivencia en un entorno que de cierto modo se ha convertido en un ambiente desconocido y ajeno. Así, estos dramas se centran en las dificultades de la reintegración, cuando «extracultural experience alters the perspective of the individual, and forces both himself and members of his former community to establish wholly new relationship» (Fenn, 1992: 236).

<sup>158</sup> La obra narra como la familia desesperada por mantener su propia versión de la normalidad, intenta ignorar la ceguera del protagonista y su comportamiento raro unido a los fantasmas de la guerra que le persiguen a David. Los familiares quieren mantener el problema del protagonista tan alejado que hasta surge que su suicidio sería la mejor solución para todos. La obra acaba con una secuencia surrealista en la que Rick ayuda a David a cortarse las venas y los miembros de la familia intercambian comentarios agradables, mientras que el protagonista se desangra.

Se puede decir, que de algún modo el TEI vio en la obra *Stick and Bones* de Rabe, lo que el propio autor explicaba: un problema no sólo americano. Sin embargo, ésta no es la única razón por la que el colectivo decide estrenar la pieza. Las razones de este montaje tienen mucho que ver con la casualidad y circunstancias por las que pasaba en este momento el grupo. Por ello, en este caso no podemos hablar de una elección estudiada durante un largo período, o un estreno deseado durante mucho tiempo.

En esta época el grupo se encontró dividido: una parte del colectivo estaba de gira, y la otra se quedó en el Pequeño Teatro. Para demostrarse a ellos mismos que la división dentro de su unidad era posible, se decide que el grupo que se queda debería ponerse a preparar un nuevo estreno. Entre los que se quedaron en el local el más indicado para dirigir una nueva obra parecía José Francisco Vidal, que había trabajado con Layton y Plaza desde sus experiencias en el TEM. El problema era la elección de la pieza. En el amplio reportaje sobre el montaje del espectáculo en *Primer Acto* (núm. 170-171), Vidal reconoce que leía poco a los autores españoles, con la única justificación de falta de tiempo: «Eso pasa igual que con el cine y con el teatro, prefiero escoger una buena película, que arriesgarme a ver un espectáculo de teatro del que apenas tengo noticias. ¿Malo?, pues sí, pero ¡práctico!» (Layton, 1974: 35). Al margen del montaje, hay que subrayar que esta declaración y otras parecidas de otros integrantes del grupo, como también el hecho de no estrenar a autores españoles, provocarían a lo largo de la existencia del TEI muchas críticas tanto de parte de los periodistas, como de otros compañeros de teatro que creaban colectivos del Teatro Independiente.

Decidido que el autor tenía que ser extranjero Vidal se puso a trabajar con la traductora habitual del grupo, Carla Matteini. Ella iba leyendo las obras en inglés, traduciéndolas directamente al actor, mientras él escuchaba y elegía las que más le interesaban. Entre las leídas la mayoría tuvieron que ser descartadas o por problemas de censura, o por problemas de reparto, por implicar demasiado tiempo de ensayos o por ser lejanas a los problemas que el grupo consideraba como suyos. Al final salió una obra que despertó interés en el actor, y que además requería poco reparto y, como él mismo reconoce «en la que me había dormido poco en esas interminables lecturas» (Layton, 1974: 35).

Con la obra elegida y cuando todo estaba listo para empezar los ensayos, resulta que falla el actor que iba a hacer de padre. Al no poder encontrar el sustituto, Vidal decide hacer el personaje y pasar la dirección de la obra a manos de William Layton. En el antes mencionado reportaje Vidal dirá: «La obra era complicadísima. ¡De lo que me libré al no dirigirla!» (Layton, 1974: 35).

Los ensayos empiezan durante el verano de 1973. Cuando estaba cerca de montar la obra, en octubre surgieron problemas por los que se tuvieron que interrumpir los ensayos durante cinco meses. En marzo de 1974 se volvió a ensayar. Como en otras ocasiones los ensayos empezaron con un largo

período de trabajo de mesa en el que se analizó cada uno de los personajes. En estas sesiones, que en ocasiones tenían lugar también en la casa de William Layton, se establecieron las personalidades y características de cada uno de los protagonistas.

Para el personaje de la madre el grupo da un perfil de un «símbolo de millones de madres existentes en el mundo, castrantes a veces del marido y de los hijos, representativa en una sociedad cómoda, dispuesta a lo que sea con tal de que nada perturbe su tranquilidad» (Layton, 1974: 37). Para la construcción de la protagonista Layton propone el lema de «todo va bien», por lo que la madre no puede admitir los problemas de David e intenta ignorarlos. En este sentido, el grupo decide que el modo de ignorar de la madre no puede ser físico sino psicológico: «mirar directamente sin ver u oír» (Layton, 1974: 35).

En cuanto al personaje del padre el grupo se plantea como cuestión central: por qué David sigue obsesionado con el problema de su padre. El día antes del estreno, Layton decide cambiar una clave del personaje: «su juventud, la que él creía, había sido una mentira, no una realidad» y dar un giro de 180° en la interpretación del actor: «era como romper vísceras para crear otras» (Layton, 1974: 34).

En el caso del personaje de Hank, el protagonista se veía al principio del trabajo como una incógnita y provocó problemas de interpretación. Después de un análisis profundo, en el entender del grupo se convirtió en un símbolo de todo lo falso de los valores de EE. UU. de hoy.

Donde el grupo da un cambio importante en comparación con el original es en el personaje de Zung. Layton propuso que no debería ser la actriz la que decidiese el comportamiento según la situación, sino que debería ser David quien imaginara en cada momento su comportamiento y sus emociones, queriendo de esta manera dar a entender que Zung era un sueño de David.

En lo que al protagonista principal, David, se refiere el grupo le otorga la función de catalizador que empuja a los demás personajes a reconocer cómo son en realidad. Además Layton decide eliminar el tono poético que a veces mostraba David, por el riesgo de caer en lo pretencioso, sobre todo tomando en cuenta que los demás personajes se construían con una expresión extrema y violenta.

La adaptación del texto que se llevó a cabo durante estos ensayos de construcción de los personajes lleva al TEI a introducir varios cambios tanto dentro de la estructura como en el estilo de la pieza. Estos cambios se vinculan en su mayoría con el deseo de acercar la temática al público español, tal y como lo explican en el programa de la obra: «Nosotros, TEI, hemos estudiado su texto, hemos dado las vueltas que había que dar alrededor de él, lo hemos cruzado. Hemos eliminado todo detalle que peligrosamente pudiera parecer lejano para contar una historia muy de cerca, con palabras claras y

directas, antes las que sean imposibles las elucubraciones históricas por muy cercanas que puedan parecernos» (*Mambrú se fue a la guerra*, 1974).

En este sentido, el problema del racismo presentado en la obra de Rabe, fue una de las dificultades que el grupo tuvo que superar a la hora de la adaptación. Layton veía este tema como algo «terriblemente orgánico en USA y que en España (gracias a Dios) no se sufre en sus entrañas» (Layton, 1974: 35), y su presentación y su relación con el público español. Como solución el grupo intenta suavizar cada referencia a la raza, a la intolerancia «pero sin poder llenar todo el vacío y la versión cojea algo por eso». Para ello, tal como indica Layton en un reportaje de *ABC*, se intentó descargar el aspecto del racismo por medio de puesta de acento en otro tema: «La chica que en la obra original sintetizaba el racismo, aquí representa para la familia del muchacho, una prostitución que, aunque ellos mismo la viven, no quieren reconocerla» (Meseguer, 1974: 133).

Además, obligado a dar dos funciones diarias, el grupo se veía forzado a recortar el texto, en su original duraba más de tres horas. Esta necesidad llevó al TEI a buscar una manera de eliminar oscuros y de sincronizar escenas mediante un estilo con un ritmo especial que se establece entre lo artificial y lo real. En este sentido, el colectivo optó por contar la historia no como una sucesión de hechos encadenados, sino de diferentes situaciones en las que unas no van necesariamente ligadas con otras. Como tema y puente entre estas escenas el TEI veía conveniente introducir una música que pudiera unir la representación en una totalidad. De ahí salió la canción de *Mambrú se fue a la guerra*, como elemento de unión y a la vez el título de la versión española.

Después del tiempo de la construcción de los personajes durante el trabajo de mesa, el TEI pasa a trabajar en el escenario. En esta fase los actores se encuentran con varios problemas, que por un lado tienen que ver con la necesidad de actuar en el escenario con las premisas de los caracteres antes indicadas, y por el otro por las características y la construcción del drama. Entre las dificultades más importantes los intérpretes enumeran: el mantener el nivel dramático de las escenas, sobre todo tomando en cuenta que la historia contada en el escenario no es una secuencia continua; aguantar el esfuerzo físico; el enamorarse del personaje, encontrar su parte agradable, para poder trabajar a gusto con él y a la vez no caricaturizar a los personajes que ya de por sí lo eran y evitar la rutina del personaje.

En este punto es importante señalar que Francisco Vidal dejó escrita su versión de la obra que insistía en la expresión cáustica y hondo carácter deformante. En cambio, Layton, en cuyas manos al final quedó la dirección, quería apostar por una obra con carácter más centrado en la exposición del conflicto. En este sentido, la propuesta de Vidal estaba más cercana del montaje de *¡Oh, papá, pobre papá...!*, mientras que Layton quería ofrecer una versión más parecida a lo que creó en la *Historia del*

zoo. El peso de la creación colectiva influyó finalmente en una decisión que se acercaba más al esperpento y una expresión dislocada. El cambio de estilo se hizo sobre todo visible en el final de la obra, con el cual Layton no estaba del todo contento. El director norteamericano estaba a favor de dejar claro que la familia no va a poder olvidar nunca lo que están haciendo a David, y por consiguiente que el pueblo norteamericano no podrá olvidar nunca la pesadilla de Vietnam. Sin embargo, la mayoría del equipo estaba a favor de otra interpretación en la que nada había cambiado, todo seguía igual. El programa de mano lo deja bien claro:

Lo estable y lo monolítico, un factor aparentemente extraño, aparentemente con otra historia penetra inquietante, acusador. Se tapan resquicios, se cierran ventanas, se utilizan las clásicas inyecciones arréglalotodo inútilmente. Y se acude a la solución definitiva, a “cortar por lo sano”. Todo debe continuar igual. Aquí no “ha debido” pasar nada. Hay que arropar a los verdaderos culpables, la raíz del conflicto, o sea, a ellos mismos (*Mambrú se fue a la guerra*, 1974).

Finalmente el espectáculo, en lo que la estilística se refiere, se dividía en dos partes. La primera parte, con un carácter marcadamente expositivo, en la que la familia se presenta dentro de una serie de patrones convencionales de la familia norteamericana. En la segunda parte, la obra da un quiebro estilístico. Los personajes dejan de moverse dentro de los comportamientos habituales, tratados como lógicos y empiezan a actuar de forma más límite y desenmascarada, hasta llegar a una manifestación de crueldad y violencia. El propio grupo da esta descripción del estilo y objetivo de la obra en el programa de mano:

El vehículo es aguafuerte, el esperpento, la risa a voces, el pavor en otros momentos, la sorpresa, el gran asombro que dará las últimas pinceladas. En suma, una visión poética del desastre de una bancarrota moral, rica en humor, ironía y clarividencia. [...] ¿Lecturas? Puede que haya varias. Si deseamos apoyar lo establecido lo aparentemente inamovible, tendremos nuestras simpatías muy claras y podremos luchar hombro con hombro con los personajes de nuestra función. Si deseamos lo contrario – pero quedamos de brazos cruzados, también tendremos nuestro personaje y, acobardados, podremos acogernos a su ceguera. Si deseamos llegar un poco más lejos, aquí tenemos, desde luego, elementos sobre los que auparnos. En esta última intención se ha basado TEI para poner en pie este texto (*Mambrú se fue a la guerra*, 1974).

El espacio ideado por Arnold Taraborrelli, fue dividido en dos plataformas que estaban a diferente altura y separaban la casa de la habitación de David. La solución fue impuesta por la falta de espacio en el escenario y no convencía del todo a Layton. Taraborrelli creó un decorado fuera de los cánones naturalistas, más actual e imaginativo. La casa tenía la apariencia de una casa ataúd, donde todos los objetos hacían alusión a la degradación y la muerte. Dentro de este panorama los personajes se veían como «personajes de un supersueño de vendedor de anuncios, títeres colgados de tubos de pasta de dientes, pintalabios y celofanes, coca-cola, ilusiones en paquetes, mitos que llevan dentro su

destrucción» (Layton, 1974: 34). Todos estos elementos estaban concebidos para apuntar hacia el pop americano, colocado a medio camino entre la realidad y la denuncia de su carácter artificial.

En cuanto al pase de la obra por la censura, en los archivos de AGA, bajo el número de expediente 157/74 únicamente se conservan tres libretos en traducción de Carla Matteini.<sup>159</sup> No consta ni la petición de la autorización ni el dictamen realizado. Por los testimonios de Francisco Vidal, se sabe que la obra tuvo varios problemas de censura y fue examinada más de una vez por la Junta. Además en el reportaje sobre la obra, el grupo menciona también denuncias, que llevaron a una inspección.<sup>160</sup>

La obra se estrenó el 13 de abril de 1974 en el Pequeño Teatro Magallanes. En el elenco de actores estaban: Francisco Vidal (Óscar), Ana María Ventura (Harriet), Juan Pastor (Padre Donald), Rosa Márquez (Zung), J.M.<sup>a</sup> Muñoz (David), José Pedro Carrión (Sargento) y Antonio Madigan (Ricky). La obra, considerada uno de los grandes éxitos del TEI, permaneció en cartel durante once semanas, hasta finales de junio del mismo año, tras haber logrado 132 representaciones. Al mismo tiempo, a partir del mes de mayo, el grupo presentaba también su reposición de *¡Oh, papá, pobre papá...!* de Arthur Kopit en el Benavente. El estreno del TEI tuvo también una consecuencia para el texto de David Rabe, su primera publicación en las páginas del número 170-171 de *Primer Acto*.

La crítica madrileña se mostró mayoritariamente entusiasta ante los resultados del montaje de *Mambrú se fue a la guerra*. Las opiniones positivas resultan muy visibles en el habitual coloquio de *El espectador y la crítica* (Álvaro, 1975: 122-123). Carlos Álvarez en *Arriba* califica el montaje como «prodigio de sencillez y utilidad». Elogia el aprovechamiento del espacio escénico junto con los efectos ambientales y de los decorados. En la *Hoja del lunes* Marquerie describe el montaje escenográfico como «chagaliano», comentando además que tanto la dirección, como la realización e interpretación se pueden describir como perfectas: «es algo desgarrador, impresionante, catártico, acentuando por la interpretación verista, sin asomo de histrionismo, en contacto directísimo con el público». Díez Crespo en *El Alcázar* se refiere por un lado al desarrollo y la técnica que están dentro de la vertiente realista, y por el otro, al expresionismo, el aguafuerte e incluso apuntes esperpénticos con los que se alternan: «Se utiliza en algunas escenas la técnica popular de chafarrión violento. Su lenguaje es a veces brutal,

<sup>159</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/10077, Sección de Cultura 3(46), del AGA.

<sup>160</sup> Esta inexistencia de expediente se vincula con el hecho de que en el archivo de censura teatral falta prácticamente toda la documentación correspondiente a esta etapa (temporada 1974-75), a excepción de los libretos censurados, por lo que no se conoce el dictamen de los censores, ni las condiciones aplicadas, ni las supresiones y prohibiciones, ni los cortes que se impusieron a estas obras. Las razones de falta de la documentación las explica Berta Muñoz Cáliz en su exhaustivo trabajo sobre la censura: «Según varios testimonios orales (entre ellos, el de un antiguo funcionario del Ministerio de Información y Turismo que ha preferido que omitamos su nombre), la noche en que murió el dictador se formó una hoguera en el patio interior del Ministerio de Información en la que se quemaron los expedientes de censura y otros muchos documentos de la administración franquista. Es posible que los expedientes de años anteriores ya no se encontraran en el Ministerio y ese sea el motivo por el que únicamente faltan los de la última etapa. Los únicos informes que se conservan son los de las obras que, habiendo sido presentadas con anterioridad, volvieron a ser enjuiciadas ahora, ya que se archivaron en expedientes de años anteriores» (Muñoz Cáliz, 2006: en línea).

bárbaro, de una crudeza que llega a lo soez en ocasiones, aunque hay otras escenas del más tierno y hondo patetismo».

Adolfo Prego en el *ABC*, se muestra sorprendido ante la gran soltura que muestra el grupo en esta farsa trágica. Califica el montaje como primoroso, eficaz y sencillo. Elogia sobre todo la interpretación, que «responde con espléndida precisión al carácter complejo del texto». Menciona sobre todo a Ana María Ventura en el papel de la madre, que considera de una verdad muy profunda y a Francisco Vidal que «se eleva por encima de lo que estamos acostumbrados a ver en las funciones de carácter más o menos experimental». Finalizando Prego subraya que el espectáculo no es apto para los que «siguen creyendo que el teatro debe ser una escuela o un espejo de buenas costumbres» (Prego, 1974a: 85).

José Monleón publica dos críticas de la obra del TEI, una en el *Triunfo* y otra en *Primer Acto*. En las dos reseñas dedica unas líneas al análisis del texto de David Rabe y la cuestión del entendimiento de la problemática del drama en el territorio español: «¿hasta qué punto los espectadores del TEI son capaces de trascender lo anecdótico y descubrir un conflicto que –aun sin haberlo manchado de sangre en el Vietnam– alcanza a toda un área ideológica» (Monleón, 1974e: 31). El crítico explica la impotencia ante la obra de Rabe con el retraso que lleva España en el tema de autores norteamericanos, como Albee o Kopit, ambos introducidos en el país por el TEI y por una aceptación muy inferior de los dramaturgos como Chejov, Strindberg, Pirandello o Pinter. Por esta razón para Monleón la primera parte de *Mambrú...* resulta ajena, sobre todo porque los arquetipos del conservadurismo familiar español, resultan muy diferentes de los presentados por Rabe. Sin embargo, Monleón encuentra el punto de acercamiento con el público español en la segunda parte de la obra, donde se exige una confrontación de «la fachada con el interior» (Monleón, 1974e: 33). En cuanto al montaje del TEI, Monleón lo califica de una madurez y un rigor ejemplares: «Está a años luz por encima del rutinarismo general de nuestros actores y presenta al estreno en España de Rabe una sinceridad y una verdad muy encomiables» (Monleón, 1974d: 78).

Por su parte, Pedro Corbalán en *Informaciones*, considera que el sentido general de la obra fue guiado por el concepto de pop-art, «al enderezarlo hacia la diana del más feroz criticismo». El crítico añade que el montaje del TEI sobrepasa los límites de la ironía para convertir la obra en «un alarido que va desde el sarcasmo y la burla hasta la desesperación y la demolición». Corbalán ve en el espectáculo una denuncia de la civilización americana, en la que el grupo carga contra «los más asquerosos intestinos psicológicos, ideológicos y sociales para clavar en el centro de la escena el propósito de una ética incontaminadamente humana». El trabajo del TEI clasifica como «insólito e inquietante», además de «vivificador, liberador y constructivo» (Corbalán, 1974: en línea). En cuanto a

la interpretación, Corbalán destaca por su entrega a Ana María Ventura y José Francisco Vidal (dos únicos nombres que aparecen en el programa de mano).

Una crítica menos positiva viene de parte de Mercedes Jansa Anadón en *Pipirijaina*. La articulista comenta que aunque el público se ríe con las situaciones ridículas, finalmente queda excluido del problema central de la obra, que además «ni siquiera, antes de entrar en el pequeño teatro, era favorito de las reuniones de café, copa u puro» (Jansa Anadón, 1974: 34). Jansa Anadón ve como inconveniente el hecho de que el espectador no logra entrar dentro del espectáculo tanto por las características de éste, como por su estructura cerrada y por su alejamiento temático. En este sentido, el trabajo del TEI no llegó según ella a marcar bien los puntos de acercamiento:

Ni D. Rabe como autor de la obra, ni el TEI como grupo que lo ha montado, han sabido darnos un espectáculo que pueda aportar algo en el terreno de la destrucción de un mito, que aunque sea tan usado como para deshacerse por sí mismo, también conviene presentarlo de manera distinta para que el público, cuando salga de verlo, no sonría ni parezca muy bien el ridículo de los personajes (quizá como identificación de ellos mismos), sino que incluso pueda aceptar la guerra como arma contra una paz consumista y hasta ocasiones, bélica (Jansa Anadón, 1974: 34).

#### **4.4.12. Terror y miseria del III Reich.**

Según los archivos del AGA, la idea para volver de realizar la obra de Brecht se acomete ya en 1971. En abril de este año el TEI solicita la primera autorización de censura para el montaje del *Terror y miseria del III Reich*.<sup>161</sup> En la solicitud José Carlos Plaza argumenta que la obra «intenta acomodarse a los más estrictos criterios de DOCUMENTAL histórico y CUALIDADES ARTÍSTICAS» y no se pretende «exploración alguna de una situación histórica pasada». Con la fecha de 4 de mayo del mismo año la obra queda autorizada para sesiones de cámara con la supresión en la página 4 «después saludan con la mano en alto con una mano bañada en sangre» y la prohibición de los *sketches* titulados Plebiscito y Sermón de la Montaña.

Lógicamente el grupo no se queda satisfecho con esta autorización, ya que significa que la obra no se podrá estrenar en el local de Magallanes. Por eso el 29 de septiembre del mismo año Plaza solicita una autorización para teatro comercial, para que pueda ser presentada en el Pequeño Teatro, argumentando la intención de un documento histórico. Sin embargo, la Junta de Censura prohíbe su representación en régimen comercial. Como argumentos los censores indican que estas piezas de Brecht «no son propiamente teatro y que sólo buscan con intención un tanto sospechosa». Otro censor objeta que la obra de ninguna manera puede responder a una finalidad de mostrar objetivamente un

---

<sup>161</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/9845, Sección de Cultura 3(46), del AGA.



cuadro histórico ya que «el gran dramaturgo Brecht fue también un gran comunista». La Junta prohíbe la representación para el teatro comercial y el TEI finalmente no monta la obra.<sup>162</sup>

La siguiente petición se realiza tres años más tarde, en 1974. Aquel año fue un momento muy significativo para la trayectoria del TEI, siendo uno de los más exitosos, pero también un período de un trabajo duro e intensivo. La época más frenética llega entre la primavera y el verano. Entre abril y junio, en el local de Pequeño Magallanes, el TEI estrena a David Rabe en su versión de *Mambrú se fue a la guerra*, repone la obra de Kopit en el Benavente y se ponen a ensayar la obra de Brecht que estrenarán en plena temporada veraniega, también en el Benavente. Las evidentes prisas para montar a Brecht, incluso en medio de un período «poco teatral» de pleno verano, se justifican en dos órdenes. Por un lado, el TEI quería aprovechar la coyuntura política de aperturismo que le permitía estrenar esta obra ahora y no antes. Por el otro, influyó también la coyuntura laboral: el trabajar en el Benavente. El estreno en este teatro madrileño suponía para el colectivo una presentación a un público más amplio, menos elitista del que acudía habitualmente a la sala de Magallanes. Para el TEI era una oportunidad de acercar el movimiento independiente a los circuitos comerciales, hasta ahora no muy abiertos a la experimentación de los grupos jóvenes. Aunque la decisión del estreno de *Terror y miseria del III Reich* en aquella fecha se vinculaba al riesgo de ensayar con una presión del inminente estreno, sin tener la posibilidad de que el tiempo y el trabajo dieran su fruto, la decisión del TEI se basaba en el compromiso del grupo y su vigorosidad a la hora de montar un nuevo espectáculo. Visto el éxito de *¡Oh, papá, pobre papá...!*, el grupo se pone a ensayar sin descanso y asumiendo el compromiso de estrenar en un teatro «regular» madrileño una obra arriesgada tanto política como estéticamente. En tercer lugar, la elección de este momento para estrenar la obra de Brecht se vincula con los aires aperturistas en la censura (espíritu del 12 de febrero) que se retoman durante el mandato de Pío Cabanillas, como ministro de Información y Turismo.

Resulta importante señalar, desde el intento fallido del estreno de *Terror y miseria del III Reich* por el recién nacido TEI en 1969, la recepción del teatro brechtiano había cambiado tanto en el mundo como en España. Al analizar la adaptación de Brecht en los escenarios españoles se puede notar que por un lado, la crítica se debatía entre los entusiastas progresistas que reconocían las revolucionarias aportaciones de la dramaturgia de Brecht, y las voces de escepticismo que anunciaban que no era

---

<sup>162</sup> En este punto es importante subrayar que en las temporadas 1971-72 y 1972-73 la producción del TEI no fue la única obra de Brecht, considerado como uno de los autores claramente adverso al régimen, prohibida por la censura. Como indica Berta Muñoz Cáliz (2005: en línea), en 1971 se produce un escándalo por la prohibición de hacer gira al espectáculo *El círculo de tiza caucásico*, estrenado en el María Guerrero. Un año más tarde, en la temporada 1972-1973 se prohibió una versión de Brecht de *Coriolano* que iba a ser montada en el Teatro Español, y se sustituyó por un *Otelo*, adaptado por Emilio Romero. Sin embargo, hay obras del autor alemán que logran estrenarse en este período como: *Yo, Bertolt Brecht*, adaptado por Lauro Olmo, en 1970 y *El señor de Puntilla y su criado Matti*, en 1973. En el caso de la obra de Olmo Muñoz Cáliz explica la permisividad por «razones de prudencia política», dada la significación de Brecht y su minoritario alcance (una vez a la semana, en función nocturna, durante el día de descanso de la compañía titular).

posible reproducir el lenguaje de Brecht con toda la eficacia que prometía. Por el otro, las compañías profesionales y los grupos jóvenes dedicados a la búsqueda de un nuevo lenguaje de expresión artística asimilaron de manera muy rápida y con mucho entusiasmo los conceptos claves de la dramaturgia del autor alemán, considerándolas como un nuevo modelo de creación que implicaba una concepción diferente de teatro, tanto en su relación con el espectador, como en su función social.

Ahora bien, los resultados de esta asimilación no siempre fueron satisfactorios. En este sentido, tal y como indica Cornago Bernal (2000: 391) España siguió las mismas líneas claves de la recepción de Brecht que Francia. Los montajes más logrados presentaban un alto nivel de creación escénica unido a una clara capacidad de resolución formal dentro del programa teórico de Brecht. En cambio, los espectáculos más criticados, tanto en España, como en el país vecino, se asfixiaban en el elevado grado de carácter formal que exigía el sistema brechtiano, traducándose a unas recreaciones esteticistas con dudables resultados en el escenario.

Sobre la fecha en la que el TEI decide mostrar su versión de *Terror y miseria del III Reich* por primera vez, empieza una crisis de la ortodoxia brechtiana, que traerá como resultado un nuevo enfoque de la obra del dramaturgo. Tras la celebración del septuagésimo aniversario del nacimiento del dramaturgo en 1968 en el congreso de Berlín se constató que los esquemas que proponía el Berliner Ensemble eran insuficientes y repetitivos y el estreno de *Noche chez les petits bourgeois* de Jean-Pierre Vincent en 1969 fue destacado como un intento válido de ruptura con las fórmulas estéticas en las que hasta ahora se fijaba a Brecht. Importante en este sentido fue también el estreno el mismo año de *Turandot o el congreso de intelectuales* por uno de los colaboradores de Brecht, Benno Besson. En ambos casos se daba un giro a la repetición estéril de los lenguajes brechtianos. Tal como indica Cornago Bernal: «El teatro épico se reencontraba con la tradición de lenguajes teatrales y parateatrales de extracción popular en la que se originó. El distanciamiento, la reflexión analítica y el espíritu crítico dejaban espacio a la percepción directa, al juego, al teatro como circo de formas y lenguajes, a la diversión que Brecht reclamaba como primer requisito ineludible del espectáculo teatral» (Cornago Bernal, 2000: 414).

Los creadores teatrales españoles también se unieron a la reacción de cambio en torno al sistema brechtiano. Varios de los profesionales y grupos independientes se acercaron a la dramaturgia brechtiana, en muchos casos anterior a su producción de madurez, con más libertad y con el objetivo de máxima eficacia en la comunicación con el público. En este sentido, y en la fecha anterior al segundo estreno brechtiano del TEI, habría que destacar sobre todo las propuestas de los Goliardos que en 1970 y 1973 montaron *La boda de los pequeños burgueses*, un texto de Brecht prácticamente desconocido en España y *Un home és un home* en 1970 por Ricard Salvat y Joan Guinovart. Un año

después de que el TEI mostrara su producción basada en la dramaturgia del alemán, tuvieron lugar tres importantes estrenos que siguieron la línea de un nuevo acercamiento hacia la obra de Brecht: Juan Antonio Hormigón presentó el mismo texto estrenado por Salvat en 1970, José Luis Gómez y Equipo Crónica montaron su versión de *La irresistible ascensión de Arturo Ui*, y el Tábano montó *La ópera del bandido*.<sup>163</sup> En referencia a este último estreno es importante señalar, que si los montajes de Brecht de Los Goliardos se producen en el momento del auge del movimiento del Teatro Independiente, siguiendo la cronología establecida por Alberto Fernández Torres (1987), las representaciones de Tábano tienen lugar en la etapa de crisis. En este sentido, el estreno de *Terror y miseria del III Reich* del TEI se sitúa justo en el medio, entre los dos períodos citados.

La elección de este conjunto de textos de Brecht por el colectivo se vincula sobre todo con el interés por el mensaje contra los nacionalismos y el abuso de poder. Dentro de los cambios que se presentaban en el panorama de la recepción de Brecht en España, el TEI se propuso el desafío de poder recuperar el aire de la poética brechtiana y la actualidad existente en los textos de este autor. En la antecrítica publicada en *La Vanguardia* la compañía explica del siguiente modo su actitud hacia la obra de Brecht:

Al plantearnos el montaje de «Terror y miseria...» decidimos respetar tanto a Brech[t] – autor flexible y buscador infatigable donde los haya – que no nos molestamos en aplicar conceptos estereotipados (didactismo, extrañamiento, teatro épico) como fajas metálicas a nuestro trabajo.

Le hemos «entrado» sin prejuicios, sin complejos de inferioridad, «alegremente». Y sin embargo, Brech[t] entero está ahí, en la obra que se representa en el escenario, desprendiéndose de ella todo su modo de concebir la vida y el teatro (TEI, 1974: 61).

José Carlos Plaza reconocía además en una entrevista de *La Vanguardia* que la revisión de la pieza obedece a dos razones. Por un lado, «que las democracias actuales, y la evolución de los países capitalistas, llevan indefectiblemente a una nueva dictadura porque están basadas en injusticia económica» (Monegal, 1974: 33). Por el otro, el director reconoce el interés surgió no tanto por el tema de fascismo, sino por el tema de la gente que mantiene un régimen fascista, de la gente que lo provoca y de la gente que lo permite.

Para el montaje el TEI decide, como es habitual, seguir su tradición del teatro de intérprete que nació todavía en la escuela del TEM bajo las instrucciones de William Layton, filtrando el texto de Brecht por un minucioso trabajo de actores e interpretaciones interiorizadas. Tomando como punto de partida la influencia de las actuaciones orgánicas y emocionales el colectivo decidió ir en su búsqueda

---

<sup>163</sup> Cornago Bernal identifica esta afluencia de montajes de Brecht con el renovado interés por el teatro épico, que intentaba crear «una escena popular concebida como divertimento de grandes públicos al mismo tiempo que dialéctica, materialista y desalienante» (Cornago Bernal, 2000: 232)

hacia los registros ya explorados en los montajes de Kopit y Rabe. De ahí nació una expresión que unía la tensión de las emociones interiorizadas con grito y pasión juvenil. En este sentido, y siguiendo las últimas evoluciones en la recepción de Brecht, el TEI decidió alejarse de la sobriedad tranquila y reflexiva que definía hasta aquel momento el ritmo épico de las representaciones de las obras del alemán.

De los 24 cuadros existentes en el original el grupo decide quedarse con 15, cambiando el orden y dándole una nueva estructura. Es importante señalar que en varias críticas y textos sobre el montaje se dan diferentes números de cuadros que componían el espectáculo. En la siguiente tabla se presentan los cuadros originales incluidos en el texto de Brecht y las dos versiones del TEI, una del programa de mano de Teatro Benavente, y la otra correspondiente al programa de mano del Teatro Capsa de Barcelona. De ahí que resulte posible que el número de las escenas iba variando según el desarrollo de las siguientes representaciones.

Versión de Brecht	Versión del TEI del Teatro Benavente	Versión del TEI del Teatro Capsa
1. Comunidad nacional 2. La delación 3. La cruz de tiza 4. Soldados del pantano 5. Al servicio del pueblo 6. La búsqueda del derecho 7. La enfermedad profesional 8. Los físicos 9. La mujer judía 10. El chivato 11. Los zapatos negros 12. Servicio del trabajo voluntario 13. La hora del obrero 14. El cajón 15. El liberado 16. Socorro en invierno 17. Dos panaderos 18. El campesino da de comer a la cerda 19. El viejo combatiente 20. El sermón de la montaña 21. La consigna 22. Se conoce en los cuarteles el bombardeo de Almería 23. Contratación de mano de obra 24. Plebiscito	1. Comunidad nacional 2. La cruz de tiza 3. Socorro de invierno 4. La delación 5. La hora de obrero 6. Contratación de mano de obra 7. Las profesiones 8. Servicio voluntario de trabajo 9. Soldados de pantano 10. El liberado 11. El viejo militante 12. El soplón 13. La mujer judía 14. El cajón 15. El plebiscito	1. Comunidad nacional 2. La cruz de tiza 3. Socorro de invierno 4. La delación 5. La hora de obrero 6. Contratación de mano de obra 7. Las profesiones 8. Servicio voluntario de trabajo 9. Soldados de pantano 10. El liberado 11. El soplón 12. La mujer judía 13. Al servicio del pueblo 14. El cajón 15. El plebiscito

El montaje se dividía en dos partes. La primera con una visible carga de vitalidad desarrollando en la primera escena un acto de cabaret y escogida como la escena clave *La cruz de tiza*. En la

segunda parte la obra cambia del ritmo para terminar en una especie de ejercicio de estilo, demostrando manifiestamente en *La mujer judía* matices más dramáticos. La última escena estaba interpretada por un personaje femenino como el único intérprete, con un vestido que llevaba como adorno la bandera española. Prácticamente todas las escenas se mantenían dentro del género de *sketch*, pero cada una de ellas recibía un tratamiento distinto. Los cuadros funcionaban de manera independiente cada uno con un estilo diferente, su tono y ritmo interno y su carga ideológica correspondiente. En un reportaje para la *Información* de Alicante el grupo detalla:

Es un abanico que va desde actitud nazi hasta la del último obrero de la nación. Hay noticias mundiales, nacionales, de sucesos o chistes. La obra se divide en 17 cuadros que tiene una duración desde un minuto hasta veinte. Hay escenas enormemente dramáticas –un hombre muere a patadas– y también secciones frívolas. El fondo de la pieza relata cómo un nazi van contra de un pueblo y cómo éste lo acepta. El problema está en que este pueblo permite la opresión, y la moraleja, si se quiere, es que es muy fácil criticar al que manda, pero difícil tomar posturas, luchar por la libertad (García Ferrón, 1996: 220-221).

La escenografía se componía de grandes banderas rojas colgadas de la pared con una negra cruz gamada. Los hombres que hacían de soldados vestían uniformes de ejército con esvástica y las mujeres (entre ellas Begoña Valle con un papel destacable) un body con botas hasta las rodillas y chaqueta negra. Las imágenes de diversas escenas de la obra están disponibles en el amplio fotoreportaje publicado el 13 de octubre 1974 en *ABC*, en el cual se califica al TEI como «auténtico teatro al margen de los vodeviles al uso».

Respecto a la identificación entre la ideología del grupo y la de la pieza, los componentes del TEI eran rotundos: «Si quieres saber nuestro pensamiento político tiene que ver la obra, porque en ella se refleja claramente. Cuando elegimos un tema es porque lo sentimos y pensamos que con él podemos hacer algo, además de representar. (...) Nuestras obras de teatro se dan siempre en el contexto que vivimos, y se desenvuelven, por tanto, en una citación político-social en que todos estamos viviendo» (García Ferrón, 1996: 221).

No se guarda más información sobre el paso por la censura de la obra de Brecht. El expediente de la obra del TEI<sup>164</sup> que se encuentra en la AGA bajo el número 387/74, contiene, al igual que en el caso de *Mambrú se fue a la guerra*, únicamente el ejemplar del libreto, sin la solicitud, ni la autorización. De ahí que sea imposible saber cuáles fueron los cambios que introdujo la censura y que procedimiento pasó esta versión de la obra para llegar a su estreno en agosto de 1974. No obstante, el propio grupo en ya la mencionada antecrítica en *La Vanguardia* dice que la obra se presenta íntegra, sin ninguna tachadura ni supresión por parte de la Junta:

---

<sup>164</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/10090, Sección de Cultura 3(46), del AGA.

«Terror y miseria» ya la montamos en 1970, pero de un modo incompleto; la censura se nos «cargó» varias escenas.

Ahora, al socaire de la «apertura» cultural, y tras algunas luchas en las que llegamos a temer que quedasen jirones de la obra entre manos de la «abuela», hemos podido ofrecerla íntegra, sin una sola supresión, por primera vez en España. Razón que creemos es suficiente ya para justificar un máximo interés de la obra (TEI, 1974: 61).

La obra se estrenó el 8 de agosto de 1974 en el Teatro Benavente de Madrid, permaneciendo en cartel durante 13 semanas, con 12 representaciones semanales. Versión, montaje e interpretación fueron adscritos al colectivo. Decorados fueron obra de Ignacio Valle, y de la ambientación, coreografía y figurines se responsabilizó A. Taraborrelli. El 18 de junio de 1975 el espectáculo volvió al escenario del Pequeño Teatro Magallanes, presentando las funciones durante 17 semanas en cartel (excluyendo las 4 semanas de agosto), haciendo dos funciones diarias durante los siete días de la semana.

En 1974 y 1975 la obra estuvo de gira por trece ciudades españolas y se encontró con actitudes de todo tipo. En Madrid el grupo recibió numerosos anónimos y llamadas insultantes, uno de ellos firmado por CEDADE.<sup>165</sup> Llegaron también algunas notas en las que se decía que se le perdonaba la ignorancia por divulgar la ideología de un judío maldito. En enero de 1975 un grupo de desconocidos prende fuego a un bidón, ante la puerta del teatro Capsa, de Barcelona, en donde se representaba la obra del TEI. Cuatro meses más tarde en Vitoria el TEI iba a actuar en el Teatro Principal de Vitoria, pero el estreno en el País Vasco tuvo que ser aplazado ante la amenaza telefónica anónima de que en el local había sido colocada una bomba. Incidencias parecidas se dieron también en Valencia, Burgos y San Sebastián. Estas amenazas aumentaron de cierto modo la atracción del espectáculo y la obra se convirtió en un éxito de público por toda España, donde la asistencia fue numerosa y muy entusiasta.

A raíz de estos sucesos *Reseña* publicó un artículo de Miguel A. Medina que intenta analizar qué determinados españoles pudieron sentirse molestos ante el espectáculo del TEI y por qué. Medina apunta tres observaciones. Por un lado, afirma que esta reacción es una prueba de que todavía puede comportar en España la manifestación teatral. En segundo lugar, señala la trascendencia efectiva del Teatro Independiente, que puede ser considerado como fuerzas artísticas y sociales vivas. Finalmente, indica la falsa imagen de Brecht que una parte del público posee del escritor alemán, causada por los espectáculos radicalmente castrados, limitados o deformados: «Cuando Brecht es mostrado en toda su pureza, deja de convertirse en un extraordinario narrador, para significar lo que en realidad fue, un revolucionario estético e ideológico. De ahí precisamente la saña con que se han producido los últimos acontecimientos en torno suyo» (Medina Vicario, 1975: 17-18).

---

<sup>165</sup> El Círculo Español de Amigos de Europa es un grupo nazi creado en 1966 en Barcelona que acogía a los excombatientes de la División Azul y que estaba en conexión con Léon Degrelle y su Partido Rexista y con la Jeune Europe de Jean Thiriart.

En contraste con el éxito del público, los críticos de la prensa especializada no quedaron del todo contentos. Aunque la prensa periódica fue algo más generosa con el montaje del TEI, calificándolo en algunos casos como la obra más destacable del momento, tampoco compartió el entusiasmo de los espectadores.

Guillermo Heras en *Primer Acto* comenta, en primer lugar, que la estructura de la obra no está del todo lograda: «si examinamos el espectáculo en su conjunto vemos que junto a momentos interesantes, el tono general que se emana en él de una cierta pretenciosidad que nada beneficia al montaje» (Heras, 1974: 57). Heras acusa al TEI de eclecticismo para utilizar de manera oportunista lo que tiene que ser algo inherente a la idolología del grupo. Añade además, que a su parecer el montaje no está suficientemente elaborado, sin encontrar en algunas escenas el objetivo propuesto. Otro factor de irregularidad que señala el crítico es la interpretación. Heras se refiere, por un lado, a las diferencias de nivel entre los actores que participan en el montaje, y por el otro, a la inadecuación del estilo al que están acostumbrados los actores con más experiencia que en este caso se enfrentan a una propuesta que no tiene nada que ver con el teatro que se estableció en otros montajes: «Es a la larga el problema del establecimiento de un estilo sus ventajas son evidentes, pero sus fallos también deberían tenerse en cuenta y no acartonarse en propuestas repetitivas, sino que evolucionar hacia una polivalencia del método elegido que permita afrontar cualquier tipo de trabajo con idéntica eficacia» (Heras, 1974: 57). Sin embargo, como subraya el crítico, a pesar del hecho de que a su juicio el montaje esté muy por debajo de las posibilidades que el texto ofrece, considera el montaje del TEI el más interesante de lo que se han presentado en la temporada de este verano.

En noviembre del mismo año Fernando Herrero publica también en *Primer Acto*, un artículo dedicado a los estrenos de Brecht, donde coincide en varios aspectos con la opinión de Heras. Herrero enjuicia que la obra se estrenó «en la insuficiencia, en la linealidad, en la superficialidad del tratamiento escénico». El crítico llama la versión del TEI «un gran disgusto» por estar volcado en lo epidérmico y captatorio: «Es un Brecht del grito, del intento de catarsis, de la convulsión... no un Brecht de la mostración dialéctica, del rigor gestual, y signico». Acusa además al TEI de la intención de complacer únicamente al público y ganar su aprobación inmediata. Según Herrero, el intento de hacer un montaje vital y directo, con elementos farsescos y esperpéntico, al estilo de los anteriores estrenos de Rabe y Kopit, resultó insuficientemente preparado y estudiado. Y para ser más contundente añade que la aplicación de la misma forma de interpretación que en los anteriores obras lleva a una vía de degradación: «La trayectoria honesta de un TEI no pu[e]de permitirse resbalones como este y más cuando las deficiencias interpretativas son tan notables» (Herrero, 1974: 5).

En la habitual tertulia publicada en *El espectador y la crítica* (1975: 137-140) las voces de los críticos no suenan al unísono. Lázaro Carreter en la *Gaceta Ilustrada* no está contento con la adaptación del texto de Brecht. Rechaza todas las modificaciones efectuados en la obra y califica estos retoques de «efectismos anuladores del rigor estético». El crítico de *Marca* en cambio, elogia la obra del TEI por su gran eficacia, al igual que el articulista de *Informaciones* que enjuicia muy positivamente el decorado y el vestuario, añadiendo además que la escenificación de la obra tiene movilidad necesaria para que la pieza no pierda el ritmo, creando a su vez imágenes de mucha belleza plástica. El diario *Ya* subraya que la representación del TEI supera lo que habitualmente tiene lugar en los escenarios, aunque reconoce que no es la mejor adaptación de Brecht. *El espectador* cierra el debate constatando que la labor del TEI en su conjunto le pareció muy estimable y de gran eficacia.

José Monleón en el *Triunfo* reconoce el mérito del TEI por luchar tenazmente hasta conseguir que la obra se estrene en España. En cuanto al montaje del grupo Monleón empieza diciendo que como de costumbre está por encima de lo que se ofrece en los demás teatros madrileños. El crítico comenta que el texto, los actores y el decorado andan aunados en un solo lenguaje, en el cual el actor es el «factor revelador, el instrumento que potencia el sentido y da sentido a la globalidad». Por esa razón, Monleón subraya que el espectáculo jamás tiene carácter de ilustración de un texto, de mitin o de lección de política. El articulista dice haber visto dos representaciones de la obra, de las cuales la segunda conseguía más profundidad, más emoción y con crueldad menos gratuita, por lo que el espectador se sentía más parte del drama, y más dispuesto a verse implicado en él, «con lo cual, su relación con el escenario ganaba una carga reflexiva, que es sustancial para que “Terror y miseria del III Reich, falseando su razón de ser, no se convierta en un espectáculo gratificador» (Monleón, 1974a: 58).

La prensa barcelonesa acoge el estreno de la obra del TEI con diverso entusiasmo. En *La Vanguardia*, Martínez Tomás valora el espectáculo como desigual pero sobre todo en su mayor parte con una «corriente demagógica, de muy bajo vuelo, con un evidente aire panfletario». El crítico considera que ninguno de los cuadros (salvo *La mujer judía*) aspira a alcanzar la objetividad y el testimonio histórico. Aunque reconoce que el TEI dota en su obra una gran capacidad de vibración y de apasionamiento, «su furor interpretativo es tan frenético que exagera, vocifera y transforma la sátira brechtiana en una farsa entre delirante y caricaturesca». De manera irónica Martínez Tomás también sustenta la pregunta hecha ya por otros críticos: «Tal vez lo hace de este modo porque piensa que así lo desea el público» (Martínez Tomás, 1974b: 53).

Más contento con el resultado del montaje del TEI parece Jaume Melendres en el *Tele/eXpres*. Califica a la compañía como desmesurados amantes del efecto cómico y constata que el TEI tiene su



estilo y a él se doblega el de los autores. Este mecanismo, ya aplicado con Kopit trae como resultados, según Melendres, «un total desaprovechamiento de las posibilidades dramáticas del texto de Brecht, en beneficio de una brillantez y de una eficacia inmediatas» (Melendres, 1974: 26). Aprecia el espectáculo como «tebeo» en el que se trivializan situaciones terribles por medio de gags. Sin embargo, a pesar de estas críticas el articulista reconoce que prefiere este Brecht a otros montajes que le resultan aburridos.

Las mejores críticas de *Terror y miseria del III Reich* llegan de las manos de Fernando Mendez-Leite y José Baro Quesada en el *ABC*. Baro Quesada considera que el montaje del TEI refleja con «lo satírico, lo sentimental y lo patético» de Brecht que se altera con «una vibrante sucesión de escenas con riqueza, cada una de ellas para sacar de su contenido una nueva obra». Además, califica la interpretación del equipo como magistral. Elogia también los decorados, luces, ambientación, coreografía y figurines que van a tono con la calidad interpretativa. Es importante señalar que antes de dar su opinión sobre el montaje del TEI el crítico hace hincapié en lo subjetiva, apasionada y parcial es la obra de Brecht, en la que incurre a unas «desafortunadas alusiones» sobre la guerra española: «Es lógico que Brecht no comprendiera las poderosas y justas motivaciones de un patriótico alzamiento contra el comunismo, el separatismo y sus compañeros de viaje» (Baro Quesada, 1974: 57).

Como uno de los pocos, el crítico de *La Estafeta Literaria*, Juan Emilio Aragonés, incluye en su crítica consideraciones sobre la importancia política de la obra. Considera que, sin ser la mejor, la obra del TEI es la más representativa de la actualidad política adaptada por su autor, Bertold Brecht. El estreno según el crítico supone un viraje de mucha consideración en el entendimiento político teatral español. Además, Aragonés, contento con la actuación de los actores, comenta que «han representado a Brecht con la frialdad no exenta de pasión que en escritos teóricos requería el autor alemán» (Aragonés, 1974b: 34).

#### **4.4.13. Súbitamente el último verano.**

Tennessee Williams fue uno de los dramaturgos más prolíficos de EE. UU. del siglo pasado. A finales de sus 72 años, tenía escritas treinta y cinco obras de larga duración, treinta y una obras de teatro cortas, seis guiones originales, seis colecciones de cuentos, cuatro canciones, dos libros de poesía, dos novelas, dos libros de cartas, una autobiografía y un libreto para una ópera. La visión del sur de EE. UU., marcada por el ambiente del aislamiento y la vulnerabilidad que conoció en su infancia y juventud, dominará en su escritura. Aparte de la geografía, la otra gran influencia en la vida y la obra

de Williams era su familia. Su madre, Edwina, aparece una y otra vez bajo la apariencia de las heroínas fuertes que se enfrentan a la adversidad de frente, como Amanda en *El zoo de cristal*.

Las obras del doble galardón del Premio Pulitzer son un estudio de la mentira, fracaso de las relaciones interhumanas y desaparición de los valores familiares. Los protagonistas de sus dramas, en muchas ocasiones, se ven atrapados en los recuerdos del pasado provocados por las ambiciones incumplidas. Luchan contra las adicciones, sexualidad reprimida y miedo ante el aislamiento y, sobre todo, contra sus propias debilidades. Williams, llamado el «poeta del realismo», se centra más en lo descriptivo que analítico, manejando un lenguaje lírico que explora las materias privadas (en vez de colectivas) de los personajes, en su gran mayoría femeninos. De esta forma, el teatro del norteamericano se caracteriza por elementos poéticos y simbólicos incorporados a un tratamiento psicológico de problemas naturalistas.

*Suddenly Last Summer* (*Súbitamente el último verano*, traducida también como *De repente el último verano*) fue, como confesó el propio Williams, «the first work that reflected the emotional drama» (Kolin, 1998: 126). Escrita en 1958, en un punto muy bajo de su vida, la obra refleja la experiencia del dramaturgo con el psicoanálisis llevado por el Dr. Laurence Kubie, quien trataba de ayudarle en la ansiedad artística que sufría, y también en su homosexualidad, insistiéndole en renunciar la escritura. La historia de la protagonista es también el eco de lo que pasó con la hermana de Williams, que tuvo una lobotomía bilateral, sin que el dramaturgo lo supiera.<sup>166</sup>

Como ocurrió en el caso de muchos autores extranjeros contemporáneos durante la primera década del franquismo, las obras de Tennessee Williams empezaron a montarse en el seno de los teatros de cámara y ensayo. La primera obra del autor norteamericano que se representa en España es *El zoo de cristal*, estrenada en el Teatro de Cámara de Barcelona, en 1949, cinco años después de su estreno en Chicago.<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> La obra narra la historia de Catherine Holly, una joven que parece perder el juicio tras la muerte en circunstancias misteriosas de su primo Sebastián en un viaje a Europa. La madre de Sebastián, Violet Venable, contrata a Dr. Cukrowicz para practicar una lobotomía a Catherine por sus declaraciones en relación con la desaparición de Sebastián, tratando de ocultar la verdad sobre la homosexualidad y la muerte de su hijo. Muchos de los críticos consideran *Suddenly Last Summer* exclusivamente como un drama de confesión, en el que Williams condena su propia sexualidad y se siente atormentado por la vida de su hermana. La ambigüedad de la obra ha generado una variedad de interpretaciones, a veces bastante conflictivas entre sí, especialmente en cuanto al personaje de Sebastián. Como detalla Kolin (1998: 132) hay críticos que ven en el hijo de Violet a un héroe caído que renuncia su perversidad, sacrificándose en la Cabeza de Lobo. Otros, aborrecen a Sebastián, argumentado que su asesinato no redima su malignidad. Siguiendo a Kolin, se puede decir que la perspectiva depende con quien se simpatiza, con Catharine o con Violet: «These women present antithetical versions of Sebastian, and both gave hidden agendas: Catharine wishes to absolve herself of Sebastian's murder; Violet wishes to mythologize her son and to implicate Catharine in his death. Although the play's structure highlights Catharine's narrative, some critics consider the ending equivocal. The enigmatic Dr. Cukrowicz, often regarded as Sebastian's alter ego, seems for some readers to be an insidious arbitrator of Catharine's fate» (Kolin, 1998: 132).

<sup>167</sup> Ese mismo año se dan tres representaciones de obras de Williams dirigidas por Alfonso Sastre en la Facultad de Filosofía y Letras. Un año más tarde se estrena también en el mismo lugar *Un tranvía llamado deseo*, otra vez a cargo del

Para el primer estreno de una de las obras más famosas de Williams, *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, hay que esperar hasta 1959 (tres años después de la producción parisina de Peter Brook y un año después de versión londinense de Peter Hall), cuando la escenifica José Luis Alonso con la compañía de Aurora Bautista en el Teatro Eslava.

El año 1961 trae dos estrenos del dramaturgo norteamericano: *Un tranvía llamado deseo* en dirección de Alberto González Vergel en el Teatro Reina Victoria y *La caída de Orfeo* de José Tamayo en el Teatro Alcázar, en esta temporada el Theatre Gold American Repertory Company visita España y representa *El zoo de cristal* en el Teatro Español. En la década de los sesenta se producen dos estrenos más. En 1962 de *Dulce pájaro de juventud* (dirigida por Luis Escobar) y *La noche de la iguana* en 1964, de la mano de Alberto González Vergel. Después del apogeo de Williams en los años cincuenta y principios de sesenta, el siguiente estreno de su obra que llega en régimen comercial es el estreno del TEI de *Súbitamente el último verano*.

Vista la cantidad de estrenos de Williams, se puede valorar que los dramas americanos fueron un punto de foco importante tanto desde el punto de vista cultural como político. En 1959 Giovanni Cantieri Mora explica en *Primer Acto*: «Lo cierto es que lo americano sigue acaparando la atención del mundo entero. Y, como en todo, igual ocurre con el teatro» (Cantieri Mora, 1959: 12). Esta observación se confirma al consultar los expedientes de censura, tal como indica Merino Álvarez (2009: 22), exceptuando clásicos como Shakespeare, Tennessee Williams fue uno de los autores extranjeros con mayor presencia en el teatro español en la década de los cincuenta. Estos datos se refieren a autores que no quedaron restringidos a sólo un segmento del teatro español, como por ejemplo cámara y ensayo. Así, en el inventario del AGA entre 1945 y 1974 se encuentran 26 obras registradas de Williams, en comparación con las 74 de Shakespeare, 23 de Harold Pinter y 22 de J.B. Priestley.

Williams, como continuador de la tendencia naturalista, influenciada por el psicoanálisis freudiano, practicada en EE. UU. por Eugene O'Neill, hallará su mejor expresión en método actoral stanislavskiano implantando por Actor's Studio. De ahí que el interés del TEI por el escritor norteamericano resulte más que evidente. José Carlos Plaza explica las razones de montar este texto de la siguiente manera: «Nos hemos interesado en este texto porque es violento y habla poéticamente

---

Teatro de Cámara de Barcelona, en versión de Antonio Cabo. Comenta John London (London, 1997: 98) que esta representación en sesión única fue personalmente permitida por Williams, ante la prohibición de todas las representaciones españolas. En este sentido, cabe suponer que las producciones de Sastre pudieron ser ilegales. Este mismo año, 1950 el Teatro de Ensayo La Carátula vuelve a estrenar *El zoo de cristal*. Cinco años más tarde, de la mano de Miguel Narros, bajo la compañía Pequeño Teatro, se presenta en el Teatro Beatriz *La rosa tatuada*. Después de 1955 los estrenos de las obras de Williams van sucediendo con más frecuencia. En 1956 el norteamericano llega a un teatro comercial, el Eslava, donde se representó *El zoo de cristal* a cargo de Pepita Serrador. En 1958 Modesto Higuera dirige en el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo *Camino real*.

de dos cosas cruciales: la violencia y la ocultación de la verdad». Sin embargo, al mismo tiempo el director reconoce que no les gustó el excesivo realismo de Williams: «estas tazas de té, esas señoras en sillas de ruedas, las puertas, los visillos...» (Preciado, 1975: 95).

De esta forma, después de sumergirse en el mundo superrealista inundado de elementos raros de *Mambrú se fue a la guerra*, el TEI decide evolucionar hacia un lenguaje más esteticista, distanciándose de la realidad inmediata. El colectivo rechaza el realismo existente en la obra del norteamericano, reduciendo el drama y decide hacer un espectáculo revolucionario en el sentido de la forma y el fondo, intentando llegar al espectador por caminos distintos al del oído.

Queriendo superar los límites de los códigos realistas el TEI se centra en la introspección psicológica con un fondo melodramático dentro de una atmósfera plástica que provocaba una intensa sensación de extrañamiento al público. Para este hecho el TEI apuesta por la música, el espectáculo distorsionado, las acciones paralelas o simultáneas. En este sentido lo más novedoso eran los decorados, la distribución del escenario y el vestuario, obra de Arnold Taraborrelli e Ignacio Valle. El decorado pretendía ser más expresionista que figurativo. Por esa razón, el escenario no contenía ninguna referencia al tiempo ni lugar definidos, colocando al espectador en un espacio y tiempo míticos que existían dentro del armazón del artificio escénico. Además, rechazando cualquier signo de convencionalidad, el TEI decide mostrar la obra sin un principio y fin definidos. El público entraba cuando la obra ya había comenzado y cuando se marchaba la obra no terminaba, para dar una idea de un círculo sin principio ni fin.

En el escenario se colocaban espejos para que se reflejasen las escenas hasta tres veces al mismo tiempo. Las paredes estaban pintadas de negro con una textura arrugada, para dar la sensación de estar en una cueva. En el medio estaban también tres esculturas, bloques monolíticos de escayola recubiertos con telas y materiales de deshechos, a modo de habitáculos, unidos por pasarelas, que pertenecen a cada uno de los personajes y en las que se meten para refugiarse. Para montar esta escenografía el local de Pequeño Magallanes tuvo que pasar por una reforma considerable, que llevó a cerrar la sala durante algún tiempo. De esta forma, el local se quedó reducido a setenta sillas para los espectadores en cada función, hecho según el TEI, poco económico, pero que permitió una especial relación entre el actor y el espectador.

También el vestuario estaba pensado como simbolista: telas limpias y brillantes. Para el doctor (Joaquín Hinojosa) un traje cuadriculado y geométrico que simboliza la especialización del personaje (varios de los críticos calificarán el traje de atuendo egipcio). Para la señora Venable (Enriqueta Carballeira) un traje doble: el de arriba majestuoso y el de abajo muy femenino y seductor. Para Catherine (María Francisca Ojea), un vestido que refleja a la vez la fragilidad y la dureza. Tanto para

los trajes como para fragmentos de escenografía se introducían materiales orgánicos o reciclados, recurriendo en ocasiones al collage. Este tipo de intervenciones, según Cornago Bernal (2000: 533), constituía ya una característica del teatro contemporáneo más innovador que investigaba la comunicación con el público a través de las impresiones sensoriales que pudieran sugerir los materiales y su textura.

Los tres personajes mencionados son los únicos que el grupo decide utilizar en su adaptación, eliminando todos los demás y creando además un cuarto personaje que como dice Plaza ya no es de carne y hueso: «Está representado por un “leitmotiv” musical, que tendrá carácter de protagonista, hasta tal punto que en alguna escena actuará sobre el resto de los actores directamente. Es una música que han compuesto Pablo Guerrero y Pablo Riviere especialmente para esta obra y que corresponde a la que podríamos llamar electrónica y progresiva» (Laborda, 1974: 83). Esta música fue llamada por el grupo como «Mundo 4» y representaba «la multitud hambrienta de niños, jóvenes, hombres sucios, que se van a comer algún día el mundo» (Preciado, 1975: 99). Este elemento junto con el predominio del color blanco, figurines simbólicos que hacía referencia a una inspiración ceremonial pretendía dotar al montaje de un aire atemporal, mítico y ahistórico.<sup>168</sup>

Como ya se comentó en los casos anteriores, en los archivos de AGA de los años 1974-77, desaparece el expediente propiamente dicho. Sólo aparecen las obras sometidas a censura, que no suelen ir acompañadas de documentación administrativa alguna. Es también lo que ocurre con *Súbitamente el último verano*, del que constan únicamente los libretos.<sup>169</sup> A pesar de esta falta de documentación cabe suponer que la obra no pasó fácilmente por la censura. Aunque Tennessee Williams fuera un autor consolidado en el sistema teatral español, precisamente *Súbitamente el último verano* pudo provocar oposición entre los censores por el tema de la homosexualidad y la alusión al canibalismo.

Este último asunto fue una de las razones por la que la película del año 1959, basada en este drama de Williams en dirección de Joseph L. Mankiewicz, no llegara a las pantallas españolas hasta 1979. La película fue censurada también por las escenas de la muerte del joven que fueron ambientadas en la España de 1936. Como indica Pedro Crespo (1979: 54) en su crítica de cine de

---

<sup>168</sup> Vale la pena añadir, que el ambicioso experimento del TEI no fue el único caso de búsqueda de un espacio escénico montado por una consciente situación estética. En la primera mitad de la década de los 1970 surgieron varios montajes que pretendían alejarse del violento superrealismo o de la fisicidad del cuerpo del actor, recurriendo a la creación de espacios plásticos que pretendían ambientar al espectador en un mundo sugerente, rico en sensaciones auditivas o táctiles. En estas puestas en escena, al igual que en el caso de *Súbitamente último verano*, se renunciaba a lecturas historicistas del texto, potenciando la proyección universal del drama. Dentro de esta vertiente Cornago Bernal (2000: 523) enumera *Fedra* de Unamuno (1971), bajo la dirección de Ángel García Moreno, *Sócrates* de Enrique Llovet (1972), dirigida por Adolfo Marsillach y *La cocina* de Arnold Wesker (1973), dirigida por Miguel Narros.

<sup>169</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/10099, Sección de Cultura 3(46), del AGA.

1979, las imágenes que contenía el filme no resultaban precisamente un motivo de atractivo turístico, justo en el momento cuando en España se trabajaba la imagen de la playa de Europa.

El montaje del TEI se estrenó el 29 de septiembre de 1974 en la sala de Magallanes, permaneciendo en cartel hasta el 9 de febrero del siguiente año, con 12 representaciones semanales.

La crítica madrileña se mostró desconfiada ante la propuesta del TEI, acusando sobre todo al grupo de desmontar a Williams. El descontento de los críticos se puede apreciar sobre todo leyendo el coloquio recogido en *El espectador y la crítica*, donde la mayoría de los articulistas, como Gómez Ortiz de *Nuevo Diario*, Adolfo Prego de *ABC* o Fernando Lázaro Carreter de *Gaceta Ilustrada* desapruban la obra por su carácter reductor y carencia de base ideológica. Lázaro Carreter clasifica el espectáculo, junto con otros ofrecidos por los grupos independientes como desprovisto de sustancia crítica o auroral. El crítico considera que la intención de proponer algo valioso para el espectador español del año 1974 se queda únicamente en la intención: «la expectación queda defraudada, la esperanza se esfuma, y hasta el respeto se tambalea por la sospecha vehementísima de que la promesa de ideología es mero cebo para el espectador y coartada para el grupo» (Álvaro, 1975: 54).

Adolfo Prego, con un tono menos crítico de lo habitual, clasifica el montaje del TEI de charada, que aunque original y audaz, resulta incomprensible para el espectador y lo que parece más importante no lleva a ningún resultado. El periodista considera además, que ni las explicaciones ofrecidas por el TEI ayudan en descifrar el mensaje que quieren transmitir. Como en otras ocasiones, Prego considera que sería más adecuado seguir pautas realistas. Como ejemplo pone el vestuario del personaje del doctor, a quien simplemente propone llevar una bata blanca y gafas para dar «cierta congruencia con las actitudes y las palabras de aquellas dos mujeres» (Prego, 1974c: 93). A pesar de la confusión que comenta el crítico, reconoce que en la obra «hay trozos de poderosa evocación». Aplaudiva además el trabajo de los actores que calcifica de persuasivo.

Algunas palabras positivas tiene para el TEI también el crítico de *El Alcázar*, que califica la obra de importante y difícil, que hay que penetrar a través de insinuaciones superrealistas. (Álvaro, 1975: 186) En *La Estafeta Literaria* Juan Emilio Aragonés comenta que el TEI ha intentado y ha conseguido hacer una radiografía del drama de Williams, a fin de dar expresa significación de lo que trascendente hay en él. Aragonés ve en este intento del grupo un apasionante ejercicio escénico que pone de manifiesto los pasajes más oscuros o controvertidos en la invención de Williams. «La sorprendente y ajustada escenificación del TEI y la muy meritoria labor de sus tres intérpretes [...] hacen de “Súbitamente el último verano” uno de estos espectáculos cuyo conocimiento resulta imprescindible y hasta urgente para cualquier aficionado de teatro que se halle en posesión de una mediana sensibilidad receptiva» (Aragonés, 1975: 36).

García Pavón, en *Blanco y Negro*, ya en el título de su artículo expone su opinión sobre la obra del TEI: complejo drama, ambiguo y freudiano». El crítico sentencia que desde su punto de vista las novedades aportadas a la versión del grupo no afectan a su verdadera esencia a la vida y muerte de Sebastián. Por lo demás comenta: «Por los artificios ya anotados, la capacidad sugeridora del texto, la gran calidad de los actores, sobre todo del médico y la prima, y las misteriosas y complejas claves que apunta el programa de mano el público juvenil se mantuvo en tensión y celebró con aplausos entusiastas la labor de todos al concluir el espectáculo» (García Pavón, 1974: 68).

Menos contento parece José Monleón, habitualmente muy entusiasta con las producciones del TEI, que considera que el montaje del grupo resulta discutible. El crítico considera que aunque por un lado, el espacio, la luz y la música tienden a aproximar a los espectadores a los personajes, por el otro la poética de la obra y el estilo del texto, los alejan. De ahí que la retórica según Monleón, esté muy lejos de la intención de la puesta de escena: «al TEI le ha fallado [...] una contemplación objetiva desde fuera, de los resultados, con independencia de las motivaciones y la lógica interna del espectáculo y del texto propuesto» (Monleón, 1974f: 102).

En cuanto a la acogida del público, parece que, como dice M. Díez Crespo «no hubo aplausos para todos». La mayoría de las críticas apunta que aunque los espectadores acudían a las representaciones interesados por las nuevas experiencias, salían más bien confusos: «Es una pieza de expectación y curiosidad, sin éxito» (Díez Crespo, 1974: 66). Curiosamente según Díez Crespo, precisamente ésta es la prueba del prestigio que tiene el TEI entre los jóvenes.

## 5. FIN DEL TEI (1976-1977).

### 5.1. Cierre del Pequeño Teatro Magallanes.

A pesar de una visible tensión social provocada por la enfermedad y luego la larga agonía de Franco, la temporada de 1975-76 empieza en los teatros madrileños más bien de manera parecida a las anteriores: por un lado, los teatros comerciales siguen estrenando las habituales comedias y dramas burgueses y por el otro, se estrena una serie de producciones interesantes, que de alguna manera intentan abrir el panorama teatral español. Analizando las críticas de *El espectador y la crítica* (Álvaro, 1976a) se puede enumerar tres estrenos importantes: *Las hermanas de Buffalo Bill* de Manuel Martínez Mediero en el Teatro Valle Inclán, *El resistible ascenso de Arturo Ui* de Bertolt Brecht en dirección de Peter Fitzi y José Luis Gómez (considerado un acontecimiento político y artístico, y una prueba de la liberalización de la censura) y *Equus* de Peter Shaffer dirigido por Manuel Collado en el Teatro Comedia (con un enorme éxito del público sobre todo por los desnudos incluidos en el montaje).

La aparente tranquilidad, alcanzada después del mayo de 1975 tras conseguir un convenio colectivo que reconocía el derecho del descanso semanal y el poder cobrar los ensayos, se interrumpió con el incendio del Teatro Español, el 19 de octubre de 1975, y el mundo teatral se centró en las discusiones sobre la reconstrucción del teatro más antiguo de la capital.

Sin embargo, la noticia de la muerte de Franco un mes después puso los temas teatrales en el segundo plano. Empezó un nuevo capítulo en la historia de España. En el teatro, durante los primeros meses «sin Franco», cualquier novedad parecía anunciar la tan esperada revolución. Sin embargo, como apunta Urszula Aszyk (1988: 128) la revolución no llegó, y únicamente se puede hablar de algunas conmociones de repertorio, vinculadas sobre todo con la desaparición de la censura.<sup>170</sup> Esta opinión la confirma César Oliva, aclarando que los acontecimientos durante los inicios de la Transición hacían nada más que radicalizar las posturas entre la creación convencional y la renovación, que se venía anunciando por parte de los grupos independientes, y únicamente la falta de censura «parecía apuntar hacia una nueva tolerancia» (Oliva, 2004c: 226).

El teatro, a falta de respuestas claras sobre la nueva organización del sistema e incapaz de asimilar la cascada de acontecimientos, se balanceaba entre dos actitudes: establecimiento de circuitos y programaciones que reflejasen el conflicto político, y de otra parte, búsqueda de refugio en el

---

<sup>170</sup> La censura desapareció en 1976, pero no es hasta 1977 cuando se publica el Decreto-Ley sobre la libertad de expresión que sanciona la censura. Aun así Muñoz Cáliz (2005) indica existencia de la censura teatral hasta prácticamente 1978 (en enero de 1978 se dictó el Real Decreto 262/1978 sobre libertad de representación de espectáculos teatrales).



espectáculo erótico, practicado por el teatro comercial. El «destape», que ya había aparecido antes de la muerte de Franco, empieza a entrar en su fase de auge. Como comenta José Monleón: «con independencia de su mayor o menor valor, nuestros escenarios se llenaron de comedias que tenían, como supremo aliciente, el desnudo, generalmente forzado, de algunas de sus intérpretes» (Monleón, 1978: 77).

En este tiempo el TEI estaba acabando su gira por provincias con la obra de Brecht, finalizada con las representaciones en el Magallanes que se prolongaron hasta mediados de noviembre de 1975. La propia sala, según los datos que aporta Manuel Pérez Jiménez (Pérez Jiménez, 1993), acoge en este tiempo 12 espectáculos (incluidos los teatrales, musicales e infantiles), dentro de los cuales no se encuentra ningún estreno del TEI.

En abril de 1975 el diario alicantino *Información* (García Ferrón, 1996: 267) publica un reportaje sobre la actividad del TEI, en el que detalla que el número total de componentes del grupo asciende a cuarenta y uno. Dentro de la compañía los actores se organizan del siguiente modo: catorce viajan por provincias, siete mantienen el Pequeño Teatro y preparan el montaje de la siguiente temporada y los demás (treinta) constituyen el alumnado del laboratorio.

Sin embargo, esta aparente normalidad empezaba a derrumbarse. La falta del nuevo estreno y un período casi de inactividad, si se compara con el ritmo de producciones en la época anterior, viene a vincularse sobre todo con los problemas económicos, arrastrados desde el primer día de la apertura del local. Las causas de esta crisis no fueron nada diferentes de las ya descritas, que tuvieron lugar en 1972. En realidad, los apuros económicos que perseguían la compañía eran continuos y se centraban en serias dificultades para mantener el equilibrio entre los gastos y los ingresos de la sala.

En marzo de 1976 el TEI lanzaba un comunicado en el que llamaba la atención sobre su difícil situación. Según las palabras del propio TEI, «el haber resistido durante cinco años ha sido una auténtica proeza» (V., 1976: 53). En 1976 la situación llegó a su límite. En varias fuentes las cifras de la deuda son diferentes y oscilan entre trescientos mil pesetas hasta un millón de pesetas (tomado en cuenta la producción de la obra *Cándido*, especialmente su muy costosa escenografía).

Ante la amenaza del cierre del local el grupo solicitó al Ministerio de Información y Turismo que el Pequeño Teatro Magallanes fuese considerado como centro de interés cultural, a nivel de los cines de Arte y Ensayo, y de esta manera pudiera liberarse de impuestos y contar con la ayuda de parte de los organismos oficiales. La petición sin embargo quedó sin respuesta. Como último recurso el 6 de marzo de 1976 el TEI decide reponer durante tres semanas en el Teatro Barceló *Proceso por la sombra*

de un burro, para poder ganar el dinero necesario para pagar la deuda. Luego la obra se presenta durante dos semanas también en el Pequeño Magallanes.

Sin embargo, estos esfuerzos no fueron suficientes y el TEI se encontró ante la orden judicial que les daba tiempo hasta primeros de julio de 1976 para pagar la deuda, o en caso contrario se cerraba el local. El día final llegó el 8 de julio, cuando a las nueve de la mañana los funcionarios del Juzgado número 22 de Madrid procedieron al desalojo del local y su cierre definitivo.

El día 13 de julio de 1976 el diario *El País* recoge el último comunicado del TEI sobre su sede:

[...] este cierre se une y vuelve a poner de manifiesto la situación insostenible de tantos trabajadores de la cultura, la incompreensión, el desamparo e incluso el desprecio y la ineficacia con que los organismos de la Administración controlan la acción de la cultura» y denuncia «el cerco económico a que este local ha estado sometido». Por todo ello, *reclaman y exigen* «una administración política teatral democráticamente elegida por los miembros de nuestra profesión, la libre utilización de todo tipo de local público para el hecho teatral, y de los medios de comunicación pública, la abolición de la censura en todas sus formas de expresión, y sobre todo la consideración por parte del Gobierno de que el teatro es un servicio público para nuestro país». «Todo esto –dicen– llevaría consigo la inmediata ruptura de la legalización actual, que sólo beneficia a un número determinado y mínimo de empresarios teatrales, en su mayoría propietarios o arrendatarios de los locales *legalizados* del país» (Pereda, 1976: en línea).

Las causas externas del cierre del Pequeño Teatro Magallanes vienen vinculadas sobre todo a problemas con la Administración, que llevaron a acumular significativas deudas, imposibles de cubrir a corto plazo. El modelo de gestión de la sala, resultó insostenible dada la incompatibilidad con la legislación vigente durante el franquismo, y como resultará más tarde, también después de 1978, con las nuevas estructuras propuestas por el nuevo gobierno de la Transición. En esta situación, por muy sólida que fuera su propuesta artística, la contabilidad no aguantaba el peso de las deudas. De esta forma, el TEI seguía sintiéndose el hermano pobre de la producción escénica, viéndose obligado a solicitar ayudas o subvenciones, que de todas formas no llegaban.<sup>171</sup>

Las causas internas del cierre del Pequeño Magallanes se encuentran sobre todo, en la propia dinámica del grupo. A pesar de una situación difícil, que se hacía más visible con cada estreno, el TEI no quiso renunciar su batalla y con cada año aumentaba sus deseos de la profesionalidad, queriendo poder alcanzar niveles parecidos, con otros medios, a los de las salas comerciales. En este sentido, el endeudamiento del TEI es una muestra de las aspiraciones del grupo, que se elevaban por encima de

---

<sup>171</sup> Vale la pena apuntar que el mismo destino le esperó también al Teatro Capsa en Barcelona, que acogía un buen número de estrenos independientes. Capsa tuvo que cerrar también por problemas económicos vinculados con el desequilibrio entre la taquilla y los gastos del local el mismo año que el Pequeño Teatro. Y al igual que la sala madrileña, nada más terminada la vida teatral del local, se convirtió en una sala de cine. En Barcelona en defensa de la sala se pronunció la Assamblea d'actors i directors, que exigía la urgente municipalización de los locales teatrales y establecimiento de una política teatral ciudadana, así como la redacción de una ley del teatro descentralizadora y democrática. Desgraciadamente, igualmente que en el caso de la sala del TEI, las peticiones no lograron cambiar la decisión del cierre.

las posibilidades técnicas y económicas del local. Con los siguientes estrenos el TEI, en su deseo de aumentar el nivel de profesionalismo, se proponía retos cada vez superiores que se vinculaban con inevitables remodelaciones de la sala, suponiendo costes muy elevados. De ahí que, aunque las deficiencias del Pequeño Teatro nunca diezmaron la vitalidad de la sala, provocasen serios problemas económicos que finalmente llevaron a la compañía a la quiebra. El creciente deseo de profesionalización de la compañía provocó que en los últimos años de funcionamiento el Pequeño Teatro quedaba demasiado pequeño tanto desde el punto de vista de capacidad de la sala y su preparación técnica, como de alcanzar un público más amplio que el que frecuentaba la sala. José Carlos Plaza describe este proceso de la siguiente manera:

Los primeros años la asistencia de público fue buena y constante y nos permitió desarrollar un trabajo continuado. Luego llegó un momento en que, en parte por la ideología de entonces, de ir a buscar un nuevo público y hacer un teatro más popular, y en parte también porque sentíamos que el local se nos iba quedando pequeño, empezamos a salir de gira y el éxito nos animó a seguir intentándolo. La primera gira importante fue con el "Oh, papá, pobre papá...", de Kopit y después ya continuamos haciéndolo ininterrumpidamente. El "Terror y miseria del tercer Reich", que volví a montar, se hizo ya fuera de nuestro local incluso en Madrid, que se puso en el Benavente y a partir de eso el "Pequeño Teatro" se nos fue muriendo (Cabal, 1982: 15).

De manera parecida entendía el cierre también José Monleón, siempre entusiasta con la labor del TEI. En su artículo sobre el siguiente estreno de grupo, Monleón se pregunta si el grupo no fuera quizás «más prisionero que usufructuario de su perdido local» (Monleón, 1976b: 54). En este sentido el crítico encuentra un conflicto entre el lenguaje y la pequeña sala que se hacía visible sobre todo en las obras con tendencia al espectáculo musical y extravertido. Esta lucha se reflejaba también, según Monleón, en el deseo de llegar a un público más amplio y a la vez mantener el sello minoritario del local. De ahí que aunque haya muerto el Pequeño Teatro Magallanes, el TEI seguía vivo.

Un juicio parecido, aunque más severo, lo manifestó el Equipo Pipirijaina que en su crítica de la obra *Cándido* dedicó algunas líneas al tema del cierre del local. En el artículo los periodistas de la revista teatral subrayan que el Pequeño Teatro fue para el TEI una limitación que dejó huella en su trabajo y fractura en su imagen, sobre todo a causa del mecenazgo y el tutelaje de la alta burguesía sobre la sala. *Pipirijaina* resume estos rasgos en tres puntos:

- La elección de unos textos y en consecuencia una temática que responden a ordenanzas políticas ajenas, que fueron traducidas para los gustos del selecto público que frecuentaba el teatro
- El predominio del tratamiento intimista y psicologista, potenciado por el Método
- Espectáculos que intentan establecer con el público un lazo emotivo, de catarsis (Equipo Pipirijaina, 1976: 62).

En consecuencia, siempre según los redactores de *Pipirijaina*, «cuando el vehículo entra en contradicción con el contenido, porque debe ser conducido hasta el espectador en claves diferentes,

quien sale perdiendo siempre es el mensaje». Como ejemplo ilustrativo la redacción cita la obra de Brecht realizada por el TEI.

De manera parecida se pronuncia también Lázaro Carreter. El crítico sostiene que el cierre del Pequeño Teatro se vincula muy estrechamente con su relación con el público. Ya en los primeros momentos de la existencia del grupo, el crítico intentaba llamarles la atención sobre el repertorio exclusivamente extranjero, en muchas ocasiones completamente desconocido por el espectador español, sin dar oportunidad a los autores españoles. Además, Carreter ve también «una cierta tendencia al virtuosismo en el montaje y en la interpretación» (Carreter, 1976: 9) que producían, efectos de aislamiento respecto al público, que al final decidió abandonar la sala: «El teatro se ha cerrado por múltiples causas, todas coincidentes en un mismo final: la quiebra económica. Y es lógico que el grupo enajene las responsabilidades y acuse a los demás; nadie niega su derecho y su razón. Pero quizá le falte una mínima dosis de necesaria autocrítica para reconocer que la inasistencia del público al local, endémica en las dos o tres últimas temporadas, obedecía a culpas no ajenas» (Lázaro Carreter, 1976a: 9). Dentro de los errores más graves en la opinión de Carreter, se encontraban las representaciones de *Después de Prometeo* y *Súbitamente el último verano*, las dos, las más experimentales y atrevidas en su acercamiento formal al hecho teatral. Los componentes del grupo aclaraban estas dudas de la siguiente manera:

Sabemos que han dicho que se ha cerrado el Pequeño Teatro porque no teníamos público, pero lo cierto es que nos lo han cerrado Hacienda, la Sociedad General de Autores e Información y Turismo, que no nos han dado ninguna facilidad. Piensa que teníamos cien localidades y pagábamos lo mismo de impuestos que el María Guerrero, uno de los más grandes de Madrid. Pusimos en escena obras que marcharon maravillosamente, pero durante cinco años se ha mantenido con sangre y sudores (García Ferrón, 1996: 226).

En general, la prensa acogió la noticia del cierre del Pequeño Magallanes como un triste final de un intento memorable, abortado por la ineficacia y falta de interés por parte de la Administración. Desde Barcelona Antonio Valencia en *La Vanguardia* describía el Pequeño Teatro como un refugio de una serie de actuaciones que no tenían cabida en los recintos comerciales y donde «el teatro no convencional experimental y de ruptura siempre tenía luz encendida allí». En opinión de Valencia, la programación de la sala fue «ejemplarmente coherente en la presentación de un teatro vocacional y de ruptura que únicamente podría verse allí» (Valencia, 1976: 48).

Rosa M. Pereda en *El País* resumía la iniciativa del Pequeño Teatro como un intento de crear un centro de actividades teatrales y culturales independientes «siempre en una doble selección: ideológicamente progresivos, demócratas, con ideas socialistas, en un amplio espectro. Y

artísticamente, buscando la calidad artística, la novedad, la aportación experimental» (Pereda, 1976: en línea).

Diego Galán, que clasificó el esfuerzo del TEI como una prueba de demostrar lo indemostrable, describía el Magallanes como «el único intento que en nuestro país se creaba con una total coherencia y con unas amplias posibilidades de trabajo» (Galán, 1976: 46). Aunque el periodista incluye algunas palabras de crítica, en seguida hace constar que éstas no cambian la totalidad de importante trabajo que ejerció la sala para la escena española:

Cierto es que la programación ofrecida durante estos cinco años no ha sido siempre excelente. Pero tampoco tenía por qué serlo. De lo que se trataba era de abrirse a proyectos insólitos en nuestro panorama teatral. [...] Lo que nunca ha ocurrido en el Pequeño Teatro es que se nos ofreciera un teatro viejo exento de inquietudes, y si alguna vez ha habido algún error en este sentido, fue siempre indiscutible el interés apriorístico que ese programa en concreto tenía (Galán, 1976: 46).

Todos los periodistas coinciden también en la gran labor que ejerció el Pequeño Teatro en la educación y formación de los actores en España: «Algo más que la programación ha sido la labor que el TEI ha podido ir desarrollando en sus laboratorios, en sus montajes (que en ocasiones nos permitía descubrir el talento insospechado para este país de unos actores no considerados profesionales por la legislación [...])» (Galán, 1976: 46).

Carlos Luis Álvarez en el *Blanco y Negro* califica además la experiencia del Pequeño Teatro como impagable y añade: «El Estado, que subvenciona el folklore de “tablao”, poco más o menos, y a compañías de repertorio, no le ha parecido bien sostener la libertad del Pequeño Teatro. Porque lo que había que sostener era exactamente eso, la libertad» (Álvarez, 1976a: 58).

Inminentemente surge la pregunta, si el Pequeño Teatro hubiese aguantado unos años más, establecida ya la democracia, ¿habría mantenido la sala? La respuesta viene en el ejemplo de la madrileña Sala Cadarso. El local fue abierto a principios de 1976 con el objetivo de crear un espacio donde los grupos independientes pudieran ofrecer diariamente sus representaciones. Como detalla Monleón en el momento de la apertura de la sala, «el proyecto es serio, porque uno de los problemas esenciales de nuestro teatro independiente ha sido siempre la falta de locales, solamente abiertos – salvo en Colegios Mayores y alguna otra excepción– a los grupo del mejor nivel» (Monleón, 1976c: 73). Durante sus años de funcionamiento en una plaza baja de un centro escolar, el Gobierno Civil de Madrid en varias ocasiones dictaminó el cierre de la sala, ya que según la reglamentación vigente<sup>172</sup> carecía de las condiciones materiales que se exigían para un local de espectáculos. Sin embargo, pese

---

<sup>172</sup> El nuevo Reglamento de Espectáculos no entra hasta 27 de agosto de 1982, cuando se publica el Real Decreto 2816/1982 por el que se aprueba el Reglamento General de Policía de Espectáculos Públicos y Actividades Recreativas.

a las limitaciones materiales del local y ante la respuesta fulminante del sector cultural, la sala intentaba albergar trabajos teatrales, que a diferencia de otras salas privadas, no se regían únicamente por el interés económico. La situación se intentaba resolver arbitrando fórmulas que permitieran que Cadarso siguiese adelante, sobre todo a base de creación de club de socios (una idea muy parecida a la aplicada por el TEI en su Pequeño Teatro). Monleón, por su parte, reclamaba una legislación nueva que «mantuviera aquellos puntos razonables para la seguridad física de los espectadores, pero que eliminara una serie de exigencias que, además de anacrónicas, suponían, dado el “coste” de su cumplimiento, un mecanismo más de control capitalista sobre la creación dramática» (Monleón, 1977a: 59). La sala sufrió en total tres clausuras gubernativas y, como relata *El País*, cerró definitivamente en junio de 1982<sup>173</sup>, por dificultades técnicas y económicas:

La sala Cadarso es antieconómica, insuficiente y nos ha dado pérdidas en los últimos años", dice Saul Rodríguez, uno de los miembros de la Asociación Caballo de Bastos. "Con trescientas butacas, sin escenario, con un límite de tres metros de altura para los montajes, y un alquiler mensual de 325.000 pesetas; con una subvención de dos millones para la programación normal; sin infraestructura, y con la crisis del *teatro pobre* que ya no necesita el público, no nos ha quedado más remedio que cerrar («Dificultades técnicas...», 1982, en línea).

## 5.2. Últimas Producciones.

El cierre del Pequeño Teatro Magallanes y la decisión de seguir adelante, aunque fuese sin el local propio, son para el TEI un momento de prueba. En esta época dos preguntas importantes definirán su actividad: ¿cómo funcionar sin la sala del Pequeño Teatro? y ¿cómo posicionarse en la nueva realidad socio-política? Las repuestas vendrán dadas en los espectáculos producidos en el período entre 1976 y 1977: *Cándido* y *Preludios para una fuga*. La primera obra puede ser tratada como repuesta del TEI a la primera pregunta. *Cándido*, siendo una obra que empezó a realizarse todavía antes de la muerte de Franco, no contiene una contestación directa a los cambios que ocurrían durante el período de la Transición y es más bien un examen de funcionamiento en una sala comercial, habiendo perdido su propio local. En cambio, *Preludios para fuga*, será un espectáculo realizado con una clara intención política y como manifestación de la ideología del grupo ante la nueva España democrática.

---

<sup>173</sup> Como detalla *El País* en noviembre de 1982 Manuel Canseco asume la dirección de la sala y planifica una apertura nueva, que sin embargo finalmente no se llevará a cabo.

### 5.2.1. *Cándido*.

El espectáculo basado en el *Cándido* de Voltaire, es una obra que marca una nueva etapa en la trayectoria del TEI, la última y la más corta en la vida del grupo. Los ensayos para la pieza empezaron todavía en el Pequeño Magallanes, aunque las representaciones fueron pensadas para andar por teatros a la italiana, para precisamente ganarse el dinero necesario para sostener la sala. Perdida la sala, el TEI decidió continuar con el *Cándido*, esta vez como prueba de sobrevivencia de la compañía. Como escribía el propio grupo en una circular publicada antes del estreno en Madrid: «Todo depende de *Cándido*». El mantenimiento de la sala acabó con los recursos económicos de la compañía. No quedaba ya más dinero, ni ayudas ni créditos. De ahí que, el TEI entendiese que la obra podía ser la primera de una nueva etapa o la última después de ocho años de existencia (contando desde 1968), 18 estrenos y cinco años de lucha por mantener el local de teatro y un laboratorio de preparación de actores.

Voltaire fue una de las figuras claves para la Ilustración y la cultura del siglo XVIII. Escritor y filósofo, desde muy joven decidió dedicarse a la carrera literaria, y pronto fue reconocido por los salones aristocráticos de la época, sobre todo por su humor satírico. Como miembro de la Ilustración, época de una revolución intelectual, en la que se valoraba más la búsqueda de la verdad que su descubrimiento manipulado (de ahí el rechazo a la Biblia), Voltaire propagaba la idea de que la literatura y las artes deberían servir para el progreso de la humanidad. Según el escritor francés, este desarrollo es posible únicamente a condición de mantener una reflexión y crítica constante, rechazando los dogmas y recetas para alcanzar la felicidad.

*Cándido o el optimismo* se publica en 1759 y pertenece al género satírico, siendo una crítica a la filosofía de G.W. Leibniz, que proclamaba que el universo en el que vivimos no puede ser mejor de los que es («es el mejor de los mundos posibles»)<sup>174</sup>. La obra, siendo un cuento filosófico, en su superficie formal, sigue un ritmo del cuento oral con exclamaciones, una acumulación de adjetivos y una sucesión de frases breves, creando un efecto de exageración y aceleración que tienen el objetivo de activar la imaginación y mantener despertar la atención. De ahí que *Cándido* pueda ser considerada una obra de un fuerte sentido teatral, sobre todo, por la voz del narrador en tercera persona que introduce y enlaza

---

<sup>174</sup> El protagonista, adocetrinado por Pangloss, a pesar de ver sufrimiento, observar una guerra muy cruel, ser azotado treinta y seis veces por un pelotón de dos mil personas, constantemente encuentra algún pequeño pretexto positivo, aferrándose al optimismo inculcado por su maestro. Esta persistencia frente a todas las pruebas contrarias es la manera de Voltaire de criticar y ridiculizar el fanatismo que insiste en la doctrina optimista de Leibniz.

diálogos y monólogos animando la narración que da cuerpo a los protagonistas. Por esa razón la obra tuvo muchas adaptaciones teatrales y cinematográficas.<sup>175</sup>

En su aproximación al texto de Voltaire, el TEI decide apostar precisamente por el género musical. No obstante, es importante subrayar que no fue el estilo que había sido planificado desde el principio. La idea de realizar *Cándido* se había acometido ya en 1973. Sin embargo, la censura no autorizaba el espectáculo en la forma que lo pretendía el TEI, ya que, como explica el grupo en una circular «la mezcla de VOLTAIRE y TEI era lo suficientemente peligrosa como para hacernos esperar».<sup>176</sup> Después, cuando el TEI lograba el éxito de *Terror y miseria del III Reich* durante la gira por las provincias españolas, el grupo decide plantearse el espectáculo como un musical. Este supuesto conllevaba dos problemas. Por un lado, la magnitud del proyecto dentro de un terreno casi desconocido para el colectivo (en su trayectoria el TEI se aventuró con el musical únicamente a la hora de *Lo que te dé la gana*). Por el otro, la precaria situación económica que atravesaba en estos momentos el grupo, no dejaba mucho margen para las creaciones costosas.

Es importante señalar que el momento en el que el TEI estrena *Cándido*, coincide con el florecimiento del musical norteamericano en los escenarios españoles. El año 1974 marca la fecha en la que irrumpen con fuerza producciones de espectáculos adaptados de EE. UU. El 2 de octubre de 1974, en el Teatro Marquina, se estrena *Godspell* de John-Michael Tebelak, muy bien acogido por el público español y la crítica. En marzo de 1975, cuando la obra se presenta de nuevo con un nuevo reparto, después de una pequeña gira europea, Monleón sentencia que «decididamente éste va a ser el año teatral de “Godspell”» (Monleón, 1975a: 58).<sup>177</sup> El 6 de noviembre de 1975, con un gran éxito, se presenta también *Jesucristo Superstar*, con el texto de Tim Rice, en la adaptación de Jaime Azpilicueta en el Teatro Alcalá Palace.<sup>178</sup> Además, al principio del año del estreno de TEI, el 31 de enero de 1976,

---

<sup>175</sup> Una de las adaptaciones más famosas es el musical realizado en 1956 con la música de Loenard Bernstein (autor de *West Side Story*) a base de un libreto escrito por Lillian Hellman. La obra, sin embargo, no tuvo mucho éxito de público, y después de su estreno en Broadway, fue eliminada del cartel, después de 73 representaciones. Más suerte tuvo *Cándido* estrenado en Broadway 17 años más tarde con un liberto escrito por Hugh Wheeler.

<sup>176</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/10159, Sección de Cultura 3(46), del AGA. Sin embargo, como en el caso de otras obras de este período en el expediente numerado como 698/76 no se encuentra la información sobre el pase por la Junta de Censura. En cuanto al comentario del grupo sobre la prohibición de la obra en 1973, Muñoz Cáliz comenta que «en general, en estos años cesa la política de autorizar obras anteriormente prohibidas para mejorar la imagen de la censura. Obras prohibidas o retenidas años atrás se presentan de nuevo sin conseguir la autorización. [...] El discurso aperturista vuelve a retomarse durante el mandato de Pío Cabanillas» (Muñoz Cáliz, 2005: 278 - 280).

<sup>177</sup> El año 1975 es también el momento de la inauguración del Teatro Barceló. El propósito inicial de sus empresarios, Juan José Alonso Millán y Rafael Mateo, era convertirlo en catedral de los grandes espectáculos musicales, sin embargo, como detalla Manuel Pérez «en realidad ofreció una programación fluctuante, que intentó casi todo y vino a desembocar en el predominio de comedia y revista» (Pérez, 1993: 21). El Barceló inaugura su actividad con la obra *¡Aplausos!* estrenada a primeros de enero y dirigida por Otto Prichner, con Conchita Montés en el reparto. El Teatro Barceló no tuvo una vida muy larga, fue cerrado en 1979.

<sup>178</sup> La obra, con Camilo Sesto en el papel de protagonista, que además decidió producirla con su propio dinero, fue un éxito rotundo que estuvo en cartel durante cuatro meses seguidos. Unos meses antes, Pablo Villamar presentó también su



*Triunfo* (núm. 679) publica una amplia entrevista con el director de *Hair* y *Jesucristo Superstar*, Tom O'Horgan, que viene a confirmar el interés por la comedia musical americana en España.

Para la realización de *Cándido* el TEI contó con la colaboración de Víctor Manuel, que creó las canciones que formarían parte del espectáculo. Entran también a formar parte de equipo Juan Canovas, Mariano Díaz, Antonio García de Diego y Miguel Ángel Rojas, que se ocuparon de la adaptación musical y la interpretación de la música en escena y que al final se incorporaron a trabajar también como actores.

Los trabajos de mesa y los ensayos duraron más de un año. En un primer momento Manuel Coronado, responsable de la adaptación del texto, resumió las peripecias de *Cándido* de 35 capítulos a unos 19, que en su mayoría recogen los primeros 18 capítulos de la obra, para poder crear una representación de duración normal y sin otras reiteraciones que las inevitables.

El TEI decidió construir el personaje de *Cándido* como un chivo expiatorio de los monstruos bélicos, económicos, políticos, religiosos, sociales, que a causa de su candidez no llega a reaccionar contra ellos, convirtiéndose de este modo en una mentira en pie. En el programa de la obra el TEI da la siguiente definición:

Cándido es, simplemente la historia de una mentira.  
La mentira del Miedo.  
La mentira de lo Absoluto, de lo Intocable, de lo Establecido.  
La mentira del Orden.  
La mentira del Respeto, de la Tradición.

Y nuestro Cándido envuelto en esta mentira ve  
con sus ojos que no son suyos;  
oye con oídos que le hacen escuchar palabras  
y piensa, cuando le dejan, con los principios de aquéllos que,  
sin ningún interés personal, se empeñan en que  
éste continúe siendo "el mejor de los mundos posibles".

Y nuestro Cándido vive al margen de todo y todos.  
dejando que hagan por él.

Y nuestro Cándido vive como una planta, mecido por el  
único viento que entra por esa pequeña, vieja y roñosa ventana  
que a la derecha del invernadero.

Pero, claro, todo esto pasa en el siglo XVIII:

*"...un siglo muy lejano,  
mortecino, moribundo y apagado"  
Contemplemos las reliquias del pasado, sin temor.  
Con los ojos tranquilos de los niños.  
Con los ojos CANDIDOS*

---

versión de este musical, titulada *Jesucristo libertador*, estrenada en el Teatro Monumental. Al mismo teatro llegó en 1975 *Hair* en su versión original, presentado por una compañía extranjera bajo la dirección de Ignacio Occhi.

*¡No hay peligro ni en su fondo ni en su forma!  
... ¡Tal vez en el remanso....! (Cándido, 1976a)*

El texto creado por Coronado en manos de Víctor Manuel se convierte en un musical al estilo rock, donde el resultado es una creación próxima al famoso *Hair* norteamericano y evidentemente cercana a la anterior producción del TEI *Terror y miseria del III Reich*. La coreografía corría a cargo de Arnold Taraborrelli, que también se ocupó del vestuario y la ambientación. La idea del artista norteamericano era crear efectos de ruptura, de dinamismo, de danza, casi de happening, de expresionismo corporal y de frenesí librador. El decorado, obra de Ignacio Valle, se componía de plataformas que al moverse evocarían cambios de lugar del protagonista. Según los detalles que ofrece la crítica, en una de las escenas las plataformas se convertían en un gigantesco desnudo femenino, por cuyo sexo abierto entraban y salían los personajes, por cuyas piernas bajaban y subían, y sobre cuyo tórax bailaban. No fue el único elemento atrevido, tan característico para los años de la Transición, en la obra del TEI. Según se puede apreciar en las fotografías de las representaciones, en la escena de monos y sus amantes humanas, las mujeres están desnudas por completo. Sin embargo, tal y como relatan los críticos esta escena no tenía nada de provocativo y fue realizada con bastante sutileza. Carlos Luis Álvarez la describe de la siguiente manera: «El rápido “ballet” en penumbra de los monos y sus amantes humanas, con dos desnudos, uno de ellos íntegro, y la figuración del naufragio, en el que la tecnología infantiloides de las grandes puestas en escena ha sido sustituida por una plástica orgánica (cuerpos movientes fundidos con un palo mayor y unas cuerdas) constituyen momentos escanográficos difícilmente superables» (Álvarez, 1976b: 52).

La puesta en escena constaba de sucesión vertiginosa de cuadros y escenas que reiteraban con variantes pero referidas siempre a la misma situación. Además, el grupo decide introducir la figura del autor como narrador de la obra, que en la escena final se traslada a Cándido que pronuncia un texto, ya no de Voltaire sino un resumen del progreso de la Historia. La obra acaba con una frase que sirve de moraleja de la pieza: «¡Si ves algo que es injusto, no hay que hablar; hay que actuar!».

El estreno de la obra tuvo lugar el 19 de mayo de 1976 en Valladolid, desde donde el grupo viajó de gira por provincias, para luego llegar a Venecia y presentar el espectáculo en la 37ª Biennale, un certamen muy importante para el arte español por ser el primero en el que se mostraban los artistas españoles.<sup>179</sup> Dentro de la presentación de teatro en Venecia se organizaron unas sesiones de tres

---

<sup>179</sup> La edición del festival veneciano de 1976 fue un evento especial, ya que se estrenaba después de un proceso de reforma, impulsada por su nuevo presidente Carlo Ripa di Meana. La Biennale dejaba su imagen de otra feria de arte más, para convertirse en un lugar de fuerte denuncia y crítica al sistema político-social a través. Esta nueva época se desarrollaba además bajo un lema de rechazo a cualquier idea o elemento fascista. Aunque Franco hubiese muerto en 1975, en 1976 España no era un país democrático, por lo tanto su participación dentro de la programación oficial no pudo ser aceptada. Sin embargo, los organizadores deseaban incluir a España dentro de la nueva concepción del festival, así que

días (28, 29, 30 de julio), bajo el lema «Teatro y sociedad en la España de hoy» y se mostraron espectáculos elegidos para la ocasión. Los debates estuvieron presididos por Alfonso Sastre con ponencias de Ricardo Doménech, Xavier Fábregas, Ricard Salvat, Nuria Espert, Romero Esteo, Lauro Olmo, Juan Antonio Hormigón, Manolo Lorenzo, Guillermo Heras y el GIT. Juan Antonio Hormigón comenta que «los debates tuvieron cunado menos un tono civilizado y se mantuvo una cierta elegancia en el trato. No se puede decir lo mismo del nivel científico, que en ocasiones bajo» (Hormigón, 1976: 38).

Coincidiendo con los coloquios varias compañías dieron espectáculos en los teatros de La Fenice y Malibrán y en diversos lugares de la ciudad de Mestre. Asistieron: una compañía profesional privada de Nuria Espert, y cinco autogestionadas: Tábano, GIT, Ditirambo, Els Joglars y TEI. Juan Antonio Hormigón no da detalles sobre la acogida de los espectáculos en Italia pero comenta que «[...] la Biennale ha sido, al menos en algunos casos, una fuerte inyección económica que equilibrará sus presupuestos por un período bastante largo» (Hormigón, 1976: 39).

En Madrid *Cándido* se estrenó el día 3 de septiembre de 1976 en el Teatro Lara. La representación significó un momento muy importante para la compañía, como lo comenta el propio grupo, en la circular: «[...] en el Teatro Lara, se decidirá el futuro del TEI. Un futuro en el que estamos dispuestos a demostrar que tantos años de trabajo e investigación dan como resultado un teatro profundo que no solamente es comprensible para un sector intelectual sino para también un público de masas» (Cándido, 1976a).

La obra permaneció 15 semanas en cartel, constituyendo un gran éxito de público. En el programa aparece la habitual nota de: montaje, dirección e interpretación e interpretación: TEI, aunque se sabe que la dirección corría a cargo de José Carlos Plaza. Por la pieza el TEI fue nominado al premio de *El espectador y la crítica* a mejor dirección escénica y como mejor conjunto español con actuación en Madrid.

La prensa acogió el nuevo espectáculo de manera desigual, aunque con el dominio de críticas positivas. En general, los descontentos se dirigían hacia cierta opacidad del sentido último del texto, provocada por el despliegue escénico y pérdida de fuerza en favor de la banalidad, de la que en muchas ocasiones se acusaba las comedias musicales realizadas en España. Por el otro lado, los

---

fue aceptada como representación no oficial. Esta decisión fue marcada por una serie de discusiones y enfrentamientos alrededor de la gestión e ideología de la presentación del proyecto español, sobre todo centrado en los artistas plásticos que presentaron una exposición bajo el título de «España, vanguardia artística y ambiente social 1936 – 1976», inaugurada el 18 de julio.

entusiastas subrayaban la ingenuidad de la representación, su novedosa escenificación y buenas actuaciones tanto musicales como actorales.

Primero en dar la opinión fue Francisco Álvaro (1976b: 45), que desde Valladolid relacionaba para el *ABC* el estreno de la obra. La clasificó como una versión musical verdaderamente interesante, convencido de que había de ser considerada como uno de los mejores logros del grupo.

Desde Sevilla, donde el espectáculo se escenificó en el Teatro Álvarez Quintero, Arjona, en el *ABC*, elogia al TEI por el «más ambicioso de los montajes que ha emprendido, pese a ser la compañía española de teatro que más obras ha montado en menos tiempo». Añade además que el grupo logró crear un espectáculo excepcional con calidades expresivas extraordinarias, donde «todos los recursos del complejo lenguaje escénico se superan en su medida exacta, hasta moldear un espectáculo de dignidad comparable a la de los más ambiciosos de los mejores conjuntos europeos». El crítico añade únicamente que dadas las pocas representaciones que se dieron el ritmo de la representación es mejorable y la obra podría recortarse unos veinte minutos para «su estética y para su eficacia» (Arjona, 1976: 25).

Por su paso por las provincias, y antes de presentarse en Madrid, el *Cándido* se representa también en Alicante. Ferrándiz Casares subraya el cierto de la elección del TEI por el género musical, sobre todo teniendo en cuenta lo que el articulista denomina como «tradición melódica inconformista»:

Aparte las naturales compilaciones planteadas por cualquier versión, con el constante dilema selectivo [...], es este *Cándido*, en el terreno estrictamente musical un ensayo que, lejos de encontrar a pавanas o minués, usa acordes violentos, como los requieren la aventura, la amenaza y el castigo, compañeros perpetuos del protagonista [...]. Cabe deducir perfectamente la dificultad del empeño al considerar que, salvo algunos intentos tan aislados como oportunistas –Hair, por ejemplo–, no se ha levantado aún una tradición melódica inconformista en el género teatral. Con ese nuevo cariz, en vez de proporcionar la evasión acostumbrada, la música y la coreografía deben traer la dura realidad. [...] Han expresado los componentes del TEI que *Cándido* atraviesa toda una fase de observación, y quizá alguna reforma dotara al espectáculo de mayor fluidez y diversidad (García Ferrón, 1996: 26).

En la edición madrileña del diario *ABC*, Lorenzo López Sancho empieza su crítica por elogiar al grupo por «un grande, un extraordinario trabajo para convertir el cuento filosófica en acción extremosa [...]». El crítico aplaude la coreografía, música, los efectos sonoros y vocales modernos, y en general califica el espectáculo de muy logrado, «de gran riqueza de códigos significativos empastados con elocuencia, a veces excesiva pero siempre brillante, extraordinaria» (López Sancho, 1976: 57). López Sancho tiene buenas palabras también para los actores que, según el crítico, realizan un trabajo fabuloso, muy preparado y dominado en la parte de la expresión corporal. El articulista comenta además el mensaje que quiere transmitir el grupo: «El TEI no hace pensar al espectador, lo envuelve, lo sacude, lo desloma, para hacerle llegar a la conclusión final de que si los males del mundo volteriano

sufridos por Cándido, Cunegunda y Pangloss, no podían explicarse por «razón suficiente» ni ser justificados, los del mundo que hoy padecemos [...] no van a ser arreglaos por mucho optimismo panglossiano que pongamos [...]» (López Sancho, 1976: 57). Sus únicas quejas se dirigen hacia la intención política y didáctica del texto, que según López Sancho se difuminan en los briosos movimientos. Sin embargo, sentencia que «como representación audiovisual dramatizada, es un logro» (López Sancho, 1976: 57).

Con igual entusiasmo se pronuncia en el *Blanco y Negro* Carlos Luis Álvarez que destaca de la obra sobre todo la coreografía («ejemplar, tanto en la integración dinámica de escenas, sin rupturas, como en la plástica de escenas») y la música y las canciones. En suma, ve el espectáculo como «un trabajo en profundidad y plenamente armónico. Fruto de una larga paciencia, larga y minuciosa y de la madurez teatral del TEI [...]» (Álvarez, 1976b: 52).

Desde la *Gaceta Ilustrada* Lázaro Carreter empieza su crítica con elogios: «El lo mejor que les he visto, lo más empastado y coherente, lo mejor interpretado en un esfuerzo colectivo muy notable». El crítico dice encontrar en la obra del TEI «la expresión colectiva corporal que proporciona bellísimos momentos». No obstante, y aunque subraya que «una hábil adaptación se prestaba a un gran espectáculo», la selección realizada por el grupo hace sufrir los elementos propiamente literarios y los escitamente volterianos: «se evapora la gracia dialéctica o irónica extendida por los largo diálogos del cuento, sometidos siempre esquelética abreviación. [...] la aleatoriedad de este grupo sigue siendo su mayor defecto». Dentro de los fallos de la obra el crítico enumera también el cambio del sentido último del final, que considera «un tanto echado a barato», donde la última famosa frase de Voltaire se convierte en un «eslogan de acción política, vacilón y desplazado» (Lázaro Carreter, 1976b: 13). A pesar de estos errores Carreter finaliza subrayando que el título constituye un interés excepcional de la presente temporada.

Sabas Martín en los *Cuadernos Hispanoamericanos* define la obra del TEI como demostración de que es posible hacer un teatro contemporáneo: «el viejo soporte verbal [...] ha dado paso a un contacto más dinámico con la vida en el que la música, la expresión corporal, la luminotecnia, la palabra, la canción, la danza..., son elementos de una eficacísima referencia» (Martín, 1976: 439). Además añade que el espectáculo, al usar los procedimientos de hoy para alcanzar un nuevo público, muestra la función integradora de cultura-sociedad que tiene el teatro. Entre los logros del TEI, el crítico enumera que el saber buscar y resaltar del texto las constantes que aún hoy son vicios, criticando a su vez a todos los Cándidos existentes y mostrar« las posibilidades ilimitadas del cuerpo humano como vehículo de comunicación [...] de una idea» (Martín, 1976: 441).

Aún más eufórico en su crítica parece Enrique Llovet en *El País*. El crítico clasifica la obra del TEI de espectáculo total: «profundo, complejo, crítico, claro, ácido, impecablemente realizado; dirigido a los espectadores de hoy, espectáculo de rara y casi agresiva originalidad, sin fastidiosas estereotipaciones, sin insuficiencias técnicas, sin desmayos» (Llovet, 1976: en línea). Por un lado, define el espectáculo como una obra crítica:

El TEI denuncia la respuesta egoísta del solitario. La historia de Cándido, Pangloss y Cunegunda es de Voltaire. El TEI agrega la gran duda, la vacilación conflictiva entre el abandono y la acción, la denuncia de quienes conciben una fácil retirada para «cultivar, exclusivamente, el propio jardín». El TEI dice que el amor está muy bien y que tiene su hora como también la tiene la violencia. Los fantasmas finales desprecian a Cándido por su incapacidad para asumir su responsabilidad frente a la vida su responsabilidad frente a los otros. El TEI es duro con Cándido, con todos los Cándidos del mundo. Es la lección política (Llovet, 1976: en línea).

Por el otro, interpreta la obra como antología del movimiento humano, que revela la personalidad y la situación especial de ser incriminado, obligando a una cooperación entre el público y los actores. Resumiendo, enumera en puntos las características especialmente destacables:

- El alto rango de expresión y comunicación logrado a través de los movimientos físicos
- La fuerte relación que existe entre la danza o cualquier otro ritual de movimiento y las luchas básicas del ser humano.
- La gran variedad de oportunidades de expresión espontánea y natural que se liberan, por el movimiento.
- La gran transitoriedad y fluidez de los elementos dramáticos que se expresan, por el movimiento, en óptimas condiciones de dinámica
- La nueva posibilidad de expresión que adquieren las formulaciones vitales. La formidable reaparición de los ademanes primitivos
- La fácil entrada de las alternancias cómicas y dramáticas en el repertorio de reacciones de los personajes.
- La visible satisfacción con que los actores se expresan para sí mismos».
- La fuerza que adquieren los movimientos «pensantes» cuando es preciso comunicar cualquier «acción interior» (Llovet, 1976: en línea).

En la *Ínsula*, Ángel Fernández Santos felicita al TEI por un espectáculo lleno de gracia «que es tanto más convincente cuanto menos pretende serlo». Elogia la ligereza, el juego y la elasticidad de las escenas y también el trabajo actoral en el que «los actores aunque siempre están al borde de la cursilería nunca caen» (Fernández Santos, 1976: 15).

Un poco menos entusiasmado se muestra Enrique Demetrio en la *Reseña*. Su crítica empieza por la constatación que la obra del TEI es «una de las funciones más complejas y pensadas de todas las estrenadas en España». Sin embargo, más adelante comenta que el espectáculo falla a nivel ideológico, por culpa de falta de profundización «de los móviles ocultos de los comportamientos humanos y las funciones de las estructuras sociales» (Demetrio, 1976: 17-18). En cambio, reconoce que a nivel formal la obra tiene muchos valores, sobre todo, buen funcionamiento de la música y los

bailes. Demetrio concluye que eliminando las escenas mal resueltas, la obra pudo haber sido la sensación teatral del año, pero se convirtió solamente en una buena comedia musical.

Una opinión parecida tiene Juan Emilio Aragonés en *La Estafeta Literaria*. Según el crítico, el talante de los integrantes de la colectividad del TEI se mezcla bien con el volterianismo. Además, Aragonés ve en el *Cándido* una perfección que raya en lo insólito: «desde el alarde interpretativo hasta la actualización de un tema que desde su parto devino la Universidad, pasando por el increíble dominio de la expresión corporal y de la coreografía que testimonian los intérpretes» (Aragonés, 1976: 36). La única incertidumbre que tiene el articulista concierne la discordancia de fondo con la intencionalidad que le es dada al texto de Voltaire.

Dudas similares tiene también José Monleón. Por un lado, opina que *Cándido* constituye el desarrollo quizá más maduro del teatro español en el orden de la comedia musical, sobre todo, gracias a la música de Víctor Manuel y la coreografía de Arnold Taraborrelli. Por el otro, pregunta si la cuestión político-social que presenta la obra pudo ser mejor expresada a través de otras formas teatrales: «[...] andar repartidos entre la comedia musical y ciertas exigencias conceptuales del teatro político al uso equivale un poco a debilitar ambos términos y a olvidar la vieja norma, antes muy bien sabida por el TEI, sobre el hecho de que la significación de un personaje o de una obra no está en sus formulaciones explícitas» (Monleón, 1976b: 55). De ahí que, Monleón concluya que la obra es mediocre como drama, y a la vez brillante como propuesta de un lenguaje de comedia musical.

Aún más crítico con la obra del TEI resulta ser el Equipo Pipirijaina, que aunque al principio apunta que en cuanto a los aspectos formales el espectáculo es de gran precisión, con buen ritmo y con una muy encajada libertad y frescura, más adelante sentencia que «ni la historia, ni la moraleja le interesa a nadie en este espectáculo» (Equipo Pipirijaina, 1976: 62). Añade además, que el trabajo está muy por debajo de los supuestos del grupo, tanto políticos como ideológicos, que se han perdido en el intento de crear un musical americano de éxito.

Algunas opiniones menos positivas resaltan también en el coloquio de *El espectador y la crítica*. Antonio Valencia (*Hoja del Lunes*) comenta que en el caso de este montaje las intenciones fueron «infinitamente superiores» que los resultados: «Es reconocible por la puntualidad que, sobre todo en el planteamiento, sigue la versión en lo sustancial de sus episodios, hasta con prolijidad, mientras que al final tira a aliñar y mata de un golletazo» (Álvaro, 1977: 145).

García Rico (*Pueblo*), también se pregunta si el despliegue escénico, aunque calificado como brillante, no vuelve opaco el sentido último del texto: «Pienso con sinceridad que la estructura ideológica última sufre la indudablemente deliciosa corrosión que determina una coreografía, una

música y unos efectos técnicos que pueden llegar, y a veces llegan, a devorar aquella» (Álvaro, 1977: 146).

### **5.2.2. *Preludios para una fuga.***

El día 9 de abril de 1977, Adolfo Suárez toma la decisión de legalizar el Partido Comunista de España. Asimismo a primera hora de la tarde el PCE queda inscrito en el registro de partidos políticos. Las reacciones a tal decisión fueron diferentes. Por un lado, Manuel Fraga apuntaba el hecho como un golpe de Estado y grave error. Por el otro, la opinión pública acogió muy bien la noticia. Según los datos que aporta M<sup>a</sup> del Carmen Hurtado Martínez (1999: 73-74) de una encuesta de *Cambio 16*, el 55% de los entrevistados se declaraba a favor de la legalización, un 12% se declaraba en contra y un 46% consideraba que la legalización haría las elecciones generales más democráticas. La misma fuente cita también la encuesta del Instituto de Opinión Pública que muestra que un 29% estaba a favor de la misma, mientras que un 25% la rechazaba, un 11% la apoyaba con condiciones y el restante 29% no sabía.

Este hecho iba a influir también a los grupos del Teatro Independiente, hasta ahora feroces opositores del régimen franquista. En los años de la Transición, sobre todo, en los primeros, era prácticamente imposible no tomar en cuenta los cambios políticos que se daban en el país. Y ante estos cambios había que tomar alguna postura. A veces dentro de estas posturas era muy difícil diferenciar donde acababa el teatro y donde empezaba el discurso político. Como relata Guillermo Heras:

Uno de los problemas que a veces tuvo el teatro independiente –visto hoy desde una perspectiva histórica– es que algunos grupos confundieron lo que podría ser político con lo que podríamos llamar panfletario. Es decir, trasladaron a su discurso –llamémosle artístico– no una elaboración basada en el teatro épico, de teatro de guerrilla, como se llamaba en ese momento, el teatro que procedente de Estados Unidos o de determinados lugares de Europa, sino que algunos grupos pretendieron o creyeron que bastaba con hacer un teatro de panfleto, un teatro directamente ideológico para que eso interesara a la gente. Ése, a mi modo de ver, fue uno de los grandes problemas de por qué el teatro independiente entró en una crisis tan grande en la llamada transición política (Heras, 2003a: 100).

El TEI, como otros grupos, también se vio ante la pregunta sobre el carácter político de su discurso artístico. Ya durante el estreno de *Cándido* en Venecia, publica dentro del programa de mano el siguiente manifiesto:



- Amnistia totale per i prigionieri politici ed esiliati
- Libertà di associazione, di riunione, manifestazione e attività sindacali
- Rottura democrática, governo provvisorio e costituente con libere elezioni
- Controllo dei fondi pubblici stanziati pero il teatro e riconoscimento da parte del Governo del teatro como servizio pubblico
- Decentramento teatrale e riconoscimento della autonomia regionale da parte del Governo
- Attuazione di un Congresso Democratico Costituente che elabori le leggi future per il teatro (*Cándido*, 1976b).

Barbara Kulenkampff, dentro de su libro sobre el teatro experimental en la época franquista, editado en 1979, incluye las palabras de José Carlos Plaza<sup>180</sup> que dan alguna imagen sobre su filosofía artística y política. La primera constatación se refiere a la ideología del TEI, que según apunta Kulenkampff, se basa en la convicción del papel social y político del teatro: «[...] el arte es un arma política, un arma para concienciación y para servir realmente como reflejo de los problemas o las situaciones de la sociedad. Entonces pensamos que el teatro es un arma político como consecuencia de ser arte» (Kulenkampff, 1979: 41). La autora además comenta que las creencias personales de cada uno de los componentes se unían en el caso del TEI en un compromiso común con el comunismo, opinión que viene confirmada con estas palabras: «En el TEI pensamos que el comunismo es [...] nuestra forma futura para vivir, es la que queremos. Pensamos que la vía es el socialismo y la primera vía es la democracia. Entonces nuestros espectáculos de lejos, de cerca, en abstracto, en concreto – todo va a decir esto. Pero no es porque es una cosa impuesta, sino realmente ha nacido de nosotros» (Kulenkampff, 1979: 42). La investigadora alemana apunta también que, como el teatro no fue una reunión política, las convicciones del grupo se expresaban por medio de palabras claves: «Somos comunistas – lo que no somos es panfletarios... Es decir, todos nuestros espectáculos han sido profundamente revolucionarios, moral e ideológicamente, aunque aparentemente no dijeran “Franco asesino”» (Kulenkampff, 1979: 42).

Kulenkampff interpreta también que, con el fin de no perturbar la unidad orgánica de la actuación y no ir a la persuasión política exteriormente visible, todos los miembros del TEI debían representar básicamente la misma convicción. De ahí que, en aquel momento la separación entre compromiso artístico y político no fuera posible. Añade además, que del mismo modo debe entenderse también el compromiso, la estructura, el contenido y la forma de la obras creadas por el TEI, donde la alternación del original aceptada por el colectivo, sin tener en cuenta al autor, está a servicio de unos objetivos políticos. De ahí que, el colectivismo para el TEI sea una forma de lucha política: no es una obra, no es un autor, sino una representación de pensamiento colectivo del grupo.

---

<sup>180</sup> Por la fecha de la publicación y las palabras de Plaza cabe deducir que las entrevistas fueron realizadas ya después de la muerte de Franco y antes de la disolución final del TEI.

Sin embargo, Kulenkampff (1979: 43) acaba señalando que, a pesar de estas palabras de José Carlos Plaza sobre la comprensión del arte, hay que reconocer que el grupo no representaba ninguna línea dogmática ni en el sentido político ni artístico. Aunque prácticamente todos los miembros de TEI fueron miembros del partido comunista, éste nunca fue el requisito para trabajar en el grupo y las creencias del TEI tenían su base en la voluntad de mostrar las injusticias imperantes, la falsa moral y la hipocresía.

Años más tarde, en 1982, José Carlos Plaza hablará de su militancia política de forma más sosegada, que demuestra muy bien el camino ideológico que recorrieron los jóvenes españoles entre los años de franquismo y la Transición:

No he militado hasta muy tardíamente. Cuando entré en el TEM puede decirse que era una persona de derechas, un joven de clase media... Enseguida cambié, naturalmente, porque mis convicciones en este sentido no eran profundas. Pero militar, lo que se dice militar, tardé años en aceptarlo. He participado en todas las luchas sindicales del franquismo, por supuesto, y he hecho un teatro antifascista... supongo que llegó un momento de mayor radicalización del país y que nos afectó a todos... y bueno, de todas las organizaciones políticas que conocía, con la que me sentía más de acuerdo era con el Partido Comunista, de modo que hice mi seminario, y entré... y ahí sigo. ¿Qué si estoy influido a la hora del trabajo artístico? Pues creo que me ha dado, contra lo que la gente suele pensar, una mayor flexibilidad. Yo era muy rígido y ahora tengo mayor libertad. Porque la seguridad proporciona mayor libertad y al contrario, la inseguridad la quita (Cabal, 1982: 16).

La postura, descrita por Kulenkampff, que representaban los componentes del TEI, tiene su explicación en la teoría de Berenguer y Pérez (1998). Para describir las diferentes posturas artísticas y políticas en la vida teatral española durante la Transición, los autores marcan tres tendencias ante el proceso de reforma: Restauradora, Innovadora y Renovadora.<sup>181</sup> La última corresponde con la necesidad de cambio, visible en todos los aspectos de la vida en España y acorde con la amplitud del movimiento social incluye varias maneras del acercamiento al problema, que se realizan en tres Subtendencias: Radical («contemplada desde las expectativas de un pasado político forjado en la oposición al régimen franquista»), Reformadora («actitud que desea reformar la sociedad española en sus principios sociales y estéticos») y de Ruptura («posturas que se apartan de las propuestas generadas en el contexto teatral del momento tanto en el plano temático como en lo referente a los lenguajes escénicos») (Berenguer y Pérez, 1998: 39). Los dos autores clasifican la actividad del TEI en la Tendencia Radical, sin embargo, hay que resaltar que únicamente se toma en cuenta la obra de *Preludios para una fuga*, ya que la idea de *Cándido* fue acometida en 1973 y realizada en 1976, no es considerada.

---

<sup>181</sup> La Tendencia Restauradora, representaba una opción continuista de la dictadura reflejada en el deseo de mantener las prácticas teatrales del pasado, tanto en la manera de distribución como exhibición de los espectáculos. La Tendencia Innovadora, iniciada en la primera mitad del siglo, con aquellos dramaturgos que favorecen en sus obras la mentalidad librecambista de la alta burguesía, en la época de la transición se traduce en la mayoría de los casos al cultivo de la comedia burguesa (Berenguer y Pérez, 1998: 38-39).

Berenguer y Pérez (1998: 83) definen a los creadores de la Subtendencia Radical como grupos partidarios de prescindir de elementos del antiguo régimen en el proceso transitorio y de trasponer una mentalidad rupturista en el plano político-social. En su mayoría estos artistas habían desarrollado: «[...] una labor creadora intensamente determinada por el ejercicio de una oposición ideológica a la dictadura y configurada a través de unos lenguajes dramáticos encaminados esencialmente a materializar dicha actitud opositora, para lo cual había desarrollado elementos de combatividad ideológica y de denuncia social encubiertos, en la mayor parte de las veces, o de explícita presentación, en otras» (Berenguer y Pérez, 1998: 83).

Una característica importante de esta Subtendencia, y aplicable al colectivo TEI, es la utilización de los mecanismos la denuncia, sea directa o indirecta, contra los elementos de la realidad que empiezan a ser identificados como pertenecientes a la época anterior, es decir la del régimen, e inválidos en la Transición: «[...] la combatividad contenida en estas obras y mantenida por algunos autores en sus nuevas creaciones comienza a ser juzgada por la crítica como un desahogo que torna anacrónicos los lenguajes dramáticos que lo expresan» (Berenguer y Pérez, 1998: 85). Como manifestación de este espíritu beligerante, los autores enumeran la presencia de elementos desmitificadores que vienen a ser un arma de ataque contra la visión del mundo tradicional, reproduciendo de este modo el teatro de resistencia vigente en los años correspondientes a finales de la época autoritaria.

En el caso del TEI, Berenguer y Pérez sitúan el objetivo del grupo en el ejercicio de una clara divulgación ideológica de carácter político, uniendo a este objetivo la investigación formal por medio de incorporación de la música, «hasta el punto de que la propaganda directa y el didactismo, en cierto modo, panfletario impregnan de elementalidad el análisis marxista de las condiciones sociales intentado por el grupo» (Berenguer y Pérez, 1998: 97). Como se demostrará más adelante, esta opinión tiene su clara correspondencia con el dictamen de la crítica que en su mayoría acusará la obra del TEI de propaganda política.

En este punto, es importante hacer un comentario sobre las principales influencias que mediaron en la investigación formal llevada a cabo desde *Cándido* a *Preludios para una fuga*. La última década de los años sesenta será el momento de crecimiento de los brotes del Teatro Visual<sup>182</sup>, sembrados en los años sesenta, desarrollados por medio de unas formulaciones estilísticas y unos procesos creativos

---

<sup>182</sup> Aunque el propio término de Teatro Visual es difícil de definir ya que abarca manifestaciones bastante variadas, para la elaboración de esta tesis se considerará como parte de la corriente, aquellas expresiones teatrales que funden un texto dramático con predominación de efectos visuales y sonoros. La confusión en este tema es bastante habitual, ya que muchos de los espectáculos se componen de elementos fílmicos, musicales, plásticos y teatrales, haciendo difícil la precisión si la representación es un concierto, una obra de teatro o una ópera. Además, llegados los años ochenta la frontera entre el teatro tradicional y el performance se hizo aún más borrosa.

del arte de acción, instalaciones, nueva danza y música aleatoria. El punto supremo de esta estilística se dará sobre todo en los años ochenta.

Joan Abellán (Abellán en Sánchez, 2006) indica las primeras referencias ya conseguidas del Teatro Visual en las creaciones de las de Oskar Schlemmer, artista incluido dentro del movimiento de la Bauhaus, y su conocido y difundido Ballet Triádico del 1922. El siguiente paso en el desarrollo de la imagen se dará en los EE. UU., donde en el terreno comercial, los musicales proporcionarán ideas visuales y multidisciplinarias que serán utilizadas por los futuros creadores. En los años sesenta los críticos tendrán la difícil tarea de encasillar a varias manifestaciones en las que prevalecerán los elementos visuales, que sin embargo, todavía se considerará bajo el nombre de Performance Art.

Las manifestaciones ya propias del Teatro Visual surgirán entre los años 1970-80. Entre los pioneros del movimiento Abellán enumera: *Deafman Glance*, (1970), *A Letter for Queen Victoria*, (1974) y *Einstein on the beach* (1976), las tres de Robert Wilson; *Wilson Quarry* (1976), de Meredith Monk o *USA* (1980), de Laurie Anderson. En Europa hay que destacar al polaco Tadeusz Kantor y su obra *La clase muerta* (1975), el espectáculo *1980* (1980) de Pina Bausch y, ya más tardío, *The Power of Theatrical Madness* (1984) de Jan Fabre.

Tal y como destaca Joan Abellán (Sánchez, 206: 113-116), en España las raíces del Teatro Visual hay que buscarlas en los años cincuenta y sesenta cuando tiene su actividad artística Joan Brossa. Más tarde hay que mencionar sobre todo a Els Joglars, Albert Vidal y Carles Santos. En el terreno del movimiento independiente, también La Cuadra desarrolló su interpretación personal del Teatro Visual, incluyendo los ritos andaluces en la dramaturgia del espectáculo. No obstante, es importante señalar que, al igual que en el mundo, también en España el Teatro Visual alcanzará su punto álgido en los años ochenta.

Para el TEI el punto de referencia para la realización de *Preludios para una fuga* es Robert Wilson.<sup>183</sup> Como en los casos citados, las representaciones de Wilson llegan bastante tarde a España, ya que no se presentaron hasta 1985, cuando dentro del segundo Festival de Otoño de Madrid se presenta fragmento de *The knee plays*. Las primeras noticias que llegan a España del autor norteamericano vienen del Festival de Nancy en 1971, donde Wilson presenta *Deafman Glance* y el *Primer Acto* incluye en su número 132 una entrevista con él. En 1974 Wilson se presenta en el Festival

---

<sup>183</sup> En 1982 José Carlos Plaza dirá: «Muchas cosas de “Preludios” venían de un estudio sobre las obras de Bob Wilson. Sobre todo el estudio del tiempo» (Cabal, 1982: 19).

de París. Su presencia en Francia también viene relatada por el *Primer Acto* (núm. 175) en un amplio artículo de Fernando Herrero.<sup>184</sup>

La primera noticia sobre las preparaciones de un nuevo espectáculo del TEI, se da el día 6 de abril de 1977 en *El País*. El diario informa que el grupo está ultimando el montaje de su nueva obra y tiene previsto el estreno para el 29 de abril en Madrid. La propia compañía describe de esta manera el objetivo de la obra:

Es un empeño más difícil que otros a los que nos hemos enfrentado [...] en ocasiones anteriores, pues, al tiempo de la creación dramática, estamos acometiendo la creación musical, que tiene un papel relevante, siendo obra de los músicos del grupo. Incorporamos también el medio escenográfico en el proceso de elaboración dramático. Preludios para una fuga supone poner en pie dramáticamente el ambiente en el que desarrollamos la totalidad de nuestra vida. Supone, en cierto modo, nuestro deseo de hacer llegar al espectador, a través de sus áreas sensoriales, las contradicciones que incluso a estos niveles se producen en nuestra sociedad («El TEI prepara...», 1977: en línea).

Después de haberse aventurado en la comedia musical con *Cándido*, el TEI decide entrar más profundamente en la experimentación con la música, como protagonista en el teatro. En el programa de mano de *Preludios para una fuga* el grupo asegura que la música se había convertido, poco a poco, en un elemento dramático primordial: «Es una vía de unión más limpia, más sugerente y menos manida». En este sentido, la música se presentaba en un componente que busca una relación más directa con el espectador a base de un argumento no verbal. Esta alusión a música está ya visible en el título de la pieza que, tal y como explica el grupo, hace referencia a:

[...] los antecedentes de las formas de escaparse de un mundo viejo y muerto y encontrar nuevos caminos, como grupo teatral y humano. Nos ponemos en camino hacia nuestra sociedad socialista y reflejamos lo que encontramos: el dolor, el engaño, la alegría, la competencia y la rabia, llegar a un *nacimiento* y la alegría de ser revolucionarios. Esto significa mostrar un espectáculo diferente. Además de las palabras, queremos hacernos oír con nuestras imágenes, nuestros ritmos, nuestras emociones y nuestras formas, que son una interpretación de los constantes cambios de nuestra sociedad («El TEI presentó...», 1977a: en línea).

---

<sup>184</sup> El teatro de Wilson se viene clasificando por los críticos como postdramático, plástico o experimental, mientras que el propio director siempre huye de estas etiquetas diciendo que su teatro no tiene que ser sujeto de interpretación. Los elementos más importantes de su arte son: luz, movimiento y el lenguaje. La iluminación del escenario se convierte en un protagonista aparte de la obras del británico, con su propia dramaturgia, construyendo una realidad fascinante y llena de color. Sus experimentos suelen tener una gran carga emocional sin entrar en el terreno de la agresión. Sirvan las palabras de José A. Sánchez para describir brevemente las creaciones de Robert Wilson: «Wilson crea un espacio-temporalidad autónomo, que permite la contemplación del acontecimiento escénico como realidad natural, una realidad diversa, a veces enigmática (“como un mosaico que se resiste a ofrecer el cuadro”), pero que no es representación de ninguna otra, sino que parece tener una existencia propia, más allá del conflicto sueño-vigilia, realidad-ficción. Esa realidad, por otra parte, carece de dramatismo, del mismo modo que carecen de sexo los seres que en ella habitan: todo ocurre, sin más, en un tiempo ralentizado, que, según Wilson, es el “tiempo real de la puesta del sol, del cambio de las nubes, del amanecer”» (Sánchez, 1994: 110-111).

La obra, creada a base de textos de Máximo Gorki, J.J. Rousseau (sin determinar ningunos en concreto), fragmentos de la prensa diaria y textos propios de la compañía, se componía de cuatro partes, denominados por el grupo como ambientes que se relacionan dentro del argumento global y dividen como movimientos de una partitura. Los cuatro tenían una unidad en sí mismo, y los cuatro narraban una entidad dramática en la que la narrativa había dejado lugar al sonido, a las sensaciones y a las formas. Los cuatro, además, tenían nombres de ritmos de piezas musicales que iban de lo más tranquilo que es *andante* hasta lo más rápido que es *allegro con brío*.

El primer movimiento titulado *El mundo del trabajo* representaba la opresión externa sobre el individuo dentro de su entorno cotidiano que obligaba y producía lo necesario para subsistir, limitando y condicionando a su vez. En esta parte el grupo presenta una jornada de trabajo en una fábrica. Sin embargo, no es un día de trabajo de un trabajador de fábrica, sino, un día de un intelectual metido en la fábrica, donde se siente alienado, espiritualmente perdido, automatizado en su tarea y explotado moralmente. En el programa *andante* se definía de la siguiente manera:

... si en un momento de nuestras vidas, pudiéramos detenemos y ver. En ese momento nos daríamos cuenta que las formas y las dimensiones establecidas pueden cambiar, que podemos preguntarnos ¿qué hay debajo de cualquier acción banal?, ¿de este gesto? o ¿de esta palabra?

Un ambiente cotidiano, desapacible y sórdido, envuelve escenas cotidianas: Una despedida vulgar, una frase malsonante, que envuelve el deseo reprimido o una queja entredicha. Hechos corrientes que descubren los sentimientos que, quizás nunca, seamos capaces de dejar salir.

El trabajo ordenado, ritual. Mecanizante. El tiempo se alarga, se divide, se estira, cambia. Décimas de un tiempo nuestro que se escapan tan rápidamente, como marca el ritmo que tan sutilmente han creado a nuestro alrededor.

Y surge en algún rincón de nuestras mentes la esperanza, la rabia y la resignación.

Pero todo se pierde, se diluye en esa interminable serie de pasos, de objetos, de cuentas.

Y así día tras día... Y así hora tras hora... (*Preludios para una fuga*, 1977b).

En el segundo movimiento, *allegro*, titulado *El conductismo*, el grupo recurría al humor como elemento catártico para contar sobre los gustos y las costumbres, el ocio dirigido, la moda, las ideas adquiridas y las creencias impuestas: «Hacemos una reflexión dramática de cómo llevamos intrínsecos a nosotros mismos unos usos sociales, costumbres, pautas de conducta, valores sociales, morales, religiosos, artísticos y políticos, que en todo momento condicionan nuestra forma de actuar, para no salirnos de lo establecido, estando sometidos a todo tipo de sanciones por las que se ejerce el control social» («El TEI presentó...», 1977: en línea).

*La ruptura y el miedo* es el título del tercer ambiente, *adagio*, que se centra en el dolor y la inquietud, en el afecto y la incomprensión, en la unión y la soledad. En este movimiento se presenta: «la existencia de seres que empiezan a romper con estas concepciones y conducen a la perpetuación

de un sistema de sociedad, que se muestra para muchos como inadecuado, anacrónico e insuficiente para el momento histórico de nuestra existencia» («El TEI presentó...», 1977: en línea).

El cuarto, y último, movimiento, *allegro con brío*, que toma el título de *La alegría revolucionaria*, hace referencia a la historia, evolución y revolución, como partes íntegras del progreso y el movimiento. Fue creado a base de una recopilación de datos de Juan Trías Vejarano. Vale la pena apuntar que según los datos que aporta Monleón (1976: 65), en la obra se incluyen también unas palabras del Manifiesto Comunista. El cuarto ambiente viene siendo una «exposición de las contradicciones de la sociedad capitalista y de las respuestas científicas del hombre en el proceso de elaboración de una sociedad más perfecta» («El TEI presentó...», 1977: en línea).

José Carlos Plaza resume la obra como un espectáculo que responde a los problemas del país, que vienen a ser la cuestión más importante para el trabajo del grupo, ya que en palabras del director, el teatro también está implicado en este proceso, dentro del cual ya no se puede usar viejos moldes para describir una situación nueva («El TEI presentó...», 1977a: en línea). El programa de mano recoge estas observaciones de la siguiente manera:

...vais a presenciar un espectáculo, en algo diferente y quisiéramos que esa falta de normalidad, no os separe en exceso de nosotros  
Si pudiéramos hacernos oír algo más que nuestras palabras. Si pudiéramos hacernos oír nuestras imágenes, nuestros ritmos, nuestras emociones y nuestras formas, habríamos dado un paso más en nuestro camino.  
Paso imprescindible para nosotros, que como todos vosotros, estamos siendo en estos meses testigos y acortes de los constantes cambios de nuestra sociedad.  
Cambios que, en definitiva, hacen que las viejas formas se estén quedando estrechas (*Preludios para una fuga*, 1977b).

Tal y como se apuntó al principio, la obra iba a estrenarse en abril, sin embargo, por causas desconocidas no se muestra en Madrid hasta el noviembre de 1977. Antes, el 30 de mayo del mismo año el TEI presenta la obra en una sesión de preestreno celebrada en el Teatro Monumental, como parte de la campaña electoral del Partido Comunista de España, comprometiéndose oficialmente con esta causa política.

Este hecho provocaría en septiembre del mismo año amenazas y suspensión de la obra en Córdoba. Según detalla *El País* (Cuevas, 1977: en línea), la representación iba a tener lugar en el Círculo de la Amistad y Liceo Artístico y Literario de Córdoba, en homenaje a Ignacio Gallego, en aquel

momento diputado del PCE por Córdoba.<sup>185</sup> Nada más llegar el TEI se encontró con problemas para efectuar el ensayo:

A nuestra llegada nos vimos sorprendidos por la presencia en dicho Círculo de unos afiliados a Fuerza Nueva, según las pegatinas que llevaba, que al llamarnos “indeseables”, “gentuza” y “maricones”, crearon una situación tal que fue imposible efectuar el ensayo ante el temor del gerente del dicho Círculo que, sin efectuar acción alguna contra ellos, nos “rogó” que nos marcháramos por la noche. Y en un intento de evitar más situaciones inútiles, así lo hicimos (Cifra, 1977: 60).

El sábado la función fue suspendida a causa de las llamadas anónimas que advertían de colocación de una bomba en el local.<sup>186</sup> El grupo lo detalla de la siguiente manera: «El sábado, día de representación, ante las llamadas telefónicas en las que amenazaban de muerte y la advertencia de una bomba en el local, la junta directiva de aquel centro nos obligó a retrasar el estreno para el día siguiente, domingo, con la problemática moral y económica, que tanto para el público como para nosotros eso supone» (Cifra, 1977: 60).

El domingo, el diario local anunció la suspensión del estreno del sábado e informó de la nueva fecha de la representación para el domingo, incluyendo una nota de redacción en la que se informaba de la vinculación del grupo con el PCE. El domingo la Junta de Gobierno del Círculo se reúne de manera extraordinaria y urgente, tomando la decisión de suspender la representación del domingo. Sin embargo, según aclaran los componentes del TEI, el grupo no obtuvo ninguna explicación del suceso: «El gobernador civil fue avisado y aseguró que la obra se haría y era obligación del Círculo llevar a cabo los compromisos que había adquirido con el TEI. Sin embargo, el domingo, a las cinco de la tarde, la función fue suspendida sin que la junta directiva viniera a darnos ninguna explicación. A pesar de nuestra postura resuelta, la representación no pudo celebrarse» (Cifra, 1977: 60).

Como relata *El País*, después de la suspensión el secretario de la Junta del Liceo, Mil Jordano, «presentó la dimisión irrevocable por la acción caciquil» y se crearon diferentes teorías sobre los hechos ocurridos:

Algunos portavoces del Liceo atribuyen la decisión adoptada a lo que entienden fue una manipulación por parte del PCE sobre la representación cultural; se ha podido saber que un miembro de la junta ha pedido se abra un expediente, que identifique al grupo de jóvenes socios que amenazó e insultó a los miembros del TEI y se proceda a la expulsión inmediata de la sociedad. No obstante la suspensión, el TEI ha sido retribuido en el importe de su contrato y gastos de estancia, aproximadamente 185.000 pesetas.

---

<sup>185</sup> Vale la pena apuntar, que en el programa de mano de la representación del Teatro Monumental viene la dedicación: «A Ignacio Gallego, porque en él está la alegría revolucionaria».

<sup>186</sup> Tal y como indica Muñoz Cáliz (2005: 414), lo que para unos era un lento proceso hacia la democracia, para otros significaba una ruptura brusca con el régimen anterior. Así, un año antes del estreno de *Preludios*, en marzo de 1976, durante las representaciones de *Las hermanas de Búfalo Bill* un grupo ultraderechista hacía estallar una bomba en el Teatro Valle-Inclán de Madrid.



Ignacio Gallego, diputado del PCE por Córdoba, a cuyo homenaje personal se celebraba el acto, por haber recibido en las pasadas elecciones el mayor porcentaje de votos comunistas de toda España, y Joaquín Martínez Bjorkman, senador por el PSOE y cuarto secretario de la mesa, han manifestado a EL PAÍS la necesidad inaplazable de que «se devuelva al pueblo de una vez por todas, el arbitrio y la decisión de la cultura (Cuevas, 1977: en línea).

Finalmente, la obra se estrenó en Madrid el 11 de noviembre de 1977 en el Teatro Valle Inclán, bajo la producción de Manuel Collado.<sup>187</sup> Texto, música, dirección y montajes fueron atribuidos a la creación colectiva del TEI. El movimiento y espacio escénico fueron creados por Arnold Taraborrelli. La obra permaneció en cartel durante seis semanas, realizando dos funciones diarias durante los siete días de la semana y sin encontrarse con la aceptación por parte del público. En 1982 José Carlos Plaza dirá que esta experiencia fue uno de sus fracasos personales: «fracasos en relación al público, entiéndase bien, porque en cuanto al resultado artístico estoy satisfecho» (Cabal, 1982: 18). Esta frustración tiene su explicación en el hecho de que justo *Preludios para una fuga* es un espectáculo donde Plaza cree sacar su mayor organicidad, su mayor verdad como director y el resultado con el público es adverso. Cabal, que conversa sobre este tema con Plaza, le comenta que desde su punto de vista no era de extrañar que el público reaccionase mal: «había un rompimiento dramático muy fuerte», «el espectáculo era muy críptico», «el signo escénico no era decodificable salvo para una pequeña elite». En su defensa Plaza hace la pregunta: «¿por qué para el entendimiento es indispensable en el teatro?», haciendo una comparación con las demás artes, sobre todo pintura, donde no siempre hay que «decir», sino a veces «impresionar»: «¡Revindico el derecho a hacer algo que a lo mejor no se entiende por la razón, pero se entiende por otros vínculos!» (Cabal, 1982: 19).

La crítica acogió el espectáculo del TEI elogiando la eficacia y la calidad de la obra unida a alto nivel interpretativo, pero prácticamente todos los críticos incluyeron dudas, algunas muy serias, en cuanto uso del teatro a servicio de la política.

Dentro de las reseñas más positivas, y hasta entusiastas, se encuentra la escrita por Enrique Llovet para *El País*. Ya en la ocasión del anterior estreno de *Cándido* Llovet, colaborador del TEI<sup>188</sup>, mostró una gran admiración por el grupo, y con *Preludios para una fuga* su aprecio parece crecer aún. Llovet en su primeras líneas hace la constatación de que se trata de un teatro político, que se construyó con franqueza de la tesis y luminosidad inequívoca de las actitudes, al igual que lo hacían Esquilo y Sófocles y al igual que lo venían estableciendo los orígenes del teatro. La duda sobre la politización, Llovet la resuelve en estas frases: «Y que si se puede hablar de lo que pasa en las camas, también se

---

<sup>187</sup> El expediente de la obra se encuentra en la caja 73/10205, Sección de Cultura 3(46), del AGA. En el expediente 274/77 no se encuentra la información sobre el pase por la Junta de Censura. Como indica Muñoz Cáliz (2005: 413) la llegada de la libertad se ve reflejada en el creciente número de obras presentadas ante la Junta de Censura, de las cuales la mayoría queda autorizada, aunque a lo largo de 1976 se siguen produciendo prohibiciones (*La condecoración*, de Olmo o *En la cuerda floja*, de Arrabal).

<sup>188</sup> Vale la pena apuntar que el grupo incluye el nombre del crítico en los agradecimientos en el programa de mano de Teatro Valle Inclán.

puede, y se debe, hablar de los que pasa en la polis. [...] Esto es tan obvio, que el problema a estudiar es, sencillamente si el TEI hace lo que hace bien o mal. Y, la verdad, en términos teatrales, lo que hace el TEI es difícilmente superable entre nosotros» (Llovet, 1977: en línea). El crítico ve la obra del TEI como resultado de un largo trabajo de experimentación y búsqueda que en esta ocasión viene unida a la «profundización de la nueva geometría escénica», que da un efecto de un espectáculo de «análisis crítico, ingeniosos, burlón, amargo a ratos, sulfúrico en ocasiones, riente a veces [...]». Llovet elogia además, la expresión física del grupo, que valora de «altísima calidad» y le atribuye la creación de «formulaciones vitales nuevas», recuperación del «valor de los ademanes más primitivos y olvidados», insinuación de un «nuevo ritmo de la tradicional alternancia de efectos triste y cómicos». El crítico concluye describiendo la nueva imagen del grupo: «Arrancado del *método* y profundizando en las nuevas corrientes, el TEI está llegando a un compromiso entre la organicidad del actor y el sensorialismo que la Europa actual ha devuelto al teatro» (Llovet, 1977: en línea).

Desde la *Reseña*, Miguel Medina Vicario, también aprueba con nota muy alta la obra del TEI. Comenta que el grupo convirtió la sala del Valle-Inclán en «un lugar recogido, íntimo, donde se imparten y comparten los impulsos renovadores y, al tiempo, la perfecta asimilación de una técnica depurada», elevando el hecho teatral a la categoría de laboratorio para todos, «se cual fuere su nivel cultural». Medina Vicario se remonta a la realización de Brecht que el TEI preparó en 1976, para subrayar que el grupo sigue las insistencias del autor alemán en la diversión, introduciendo, a través de la música, «ese elemento de unión (manifestado ya en “Cándido”) que posibilite la comunión entre a exposición realista y el espectáculo brillante y atractivo». Sobre la vinculación política de la obra, el crítico se pronuncia de manera positiva, concluyendo que «el canto al marxismo» viene ofrecido de manera elegante, sin estereotipaciones ni demagogias: «Ni ideas quedan en el segundo plano, en virtud de la estética, ni ésta se siente constreñida por la primera». Además el articulista observa que el TEI representa la unión de fondo y forma dentro de un teatro joven y dinámico: «“Preludios para una fuga” es un ejemplo rotundo de los nuevos canales que la expresión teatral puede recorrer en nuestro país, para recuperar el terreno perdido y convertirse de nuevo en un arte mayoritario, enriquecedor y apasionante» (Medina Vicario, 1977: 22).

Palabras muy positivas pronuncia también José Monleón, que empieza su crítica debatiendo sobre las dos cuestiones: una, el análisis del espectáculo, y otra, su sentido dentro de lo que el crítico llama «un teatro de izquierda española». El crítico subraya que aunque la vinculación del TEI con el Partido Comunista ha sido para muchos, argumento suficiente para destruir el valor artístico del trabajo del TEI, el espectáculo merece el máximo respeto. Monleón elogia sobre todo la unión de la música, del texto, de la expresión corporal, la escenografía y de la luz. Recalca, además, que la obra posee tanto

sus mejores y peores fragmentos que tienen sus raíces en el temor de alejarse con la imaginación del público. De ahí que el grupo recurra, «contra el espíritu profundo de su trabajo, a frases explícitas, a clichés que son un poco como pegotes fotográficos en una apasionante e inequívoca pintura» (Monleón, 1977c: 56).

Las demás críticas son mucho menos entusiastas, hasta llegar a rechazar prácticamente por completo el trabajo del TEI. Entre los críticos descontentos, el mensaje más positivo viene de Lorenzo López Sancho, que intenta establecer una línea de similitud entre *Preludios para una fuga* y la obra de Carls Mathus *Lección de anatomía*, presentada el mismo año en España. El articulista opina que en los dos casos se confunde «la gimnasia con la magnesita». En este sentido, según el crítico, Mathus presenta «ejercicios de calentamiento» anteriores a un partido de fútbol, y el TEI «precalentamiento deportivo para un mitin socio-político». A Arnold Taraborrelli López Sancho le califica de presuntuoso: «La presunción es un elemento corruptor en el arte» (López Sancho, 1977: 51). Para los actores tampoco guarda elogios: «Cuando los actores del TEI no hablan, sino que caminan, se encuentran, se eluden, practican simulacros sexuales, se maquinizan individual o colectivamente, lo que consiguen es una pantomima a ratos exasperante en la que la realidad social criticada queda pulverizada, reducida a símbolos elementales. [...] Cuando hablan, los textos, esquematizados, o son demasiado sabidos o inanes» (López Sancho, 1977: 51). El articulista de *ABC*, considera el trabajo del TEI como ambicioso y admirable, pero en lo que a ruptura formal se refiere, ésta no la encuentra acompañada del fondo textual. Como causa de este hecho López Sancho ve «el mal de los textos de elaboración colectiva» que suele «radicar en su insuficiencia», quedando se únicamente en el «teatro de formas» (López Sancho, 1977: 51).

Carlos Luis Álvarez, en el *Blanco y negro*, identifica el espectáculo del TEI con el intento de introducir una novedad expresiva al hecho escénico, «la novedad de la concreción, que tal vez se presente aquí como una limitación». Opina además, que la obra es una cosmogonía social «pensada como dialéctica, pero que, en mi parecer, adolece de didactismo y concreción, y más que de didactismo, para no confundirnos, de doctrinarismo». Aunque Álvarez califica el empeño de orgulloso, indica que intenta abarcar demasiado y resalta sus limitaciones: «Se perpetran algunos oportunismos a costa de la libertad, y, en definitiva, y acaso en contra de la intención del TEI, la pieza obliga demasiado en un sentido concreto» (Álvarez, 1977: 58).

En *Pipirijaina*, muy crítica con el anterior estreno del grupo, Alberto Fernández Torres, tras un extenso razonamiento sobre las cuatro partes de la obra, llega a la conclusión de que «el TEI centra su espectáculo en la demostración de una tesis en la que lo político pretende disfrazar a lo meramente moral(ista)» y añade que según el grupo el comunismo es una propuesta moral. El crítico ve la obra

como un proceso de «toma de conciencia como intelectuales, hasta definirse como partidarios del comunismo». Aunque reconoce que la afirmación de ser comunistas es un acto valiente, acusa al grupo de crear un montaje con expresión corporal inacabada, hueca y vacía de contenido: «Tal es el “esteticismo” de la expresión corporal, que los argumentos “políticos” (fundamentalmente, las dos últimas partes) han tenido que ser expuestos *verbalmente*, casi con un calzador». Fernández Torres constata que «el “método” [...] se ha impuesto definitiva en el TEI» (Fernández Torres, 1977: 56-57). Como argumento dice que lo que debería ir a título de ensayo, es ofrecido como algo acabado, añadida una dosis de proclama política: «Lo que en un principio fue una línea de trabajo en el TEI, se ha impuesto ya de forma totalmente arrolladora como su principal tarjeta de identidad. El “método” ha esclerotizado al TEI, le ha hecho asumir su papel de Teatro Experimental a la americana. La consecuencia es imaginable: *Preludios para una fuga* son en buena parte del espectáculo –y dicho sea sin ánimo de faltar– como para salir efectivamente huyendo» (Fernández Torres, 1977: 56-57).

El mismo crítico se pronuncia también en el *Diario 16*. Empieza calificando el espectáculo como «sólo una brillante viruta de formas amaneradas. Dentro nada». Además, comenta que la obra adopta la retórica del «didactismo engolado». Fernández Santos cree que el TEI cometió el más grande de los errores en el teatro: «el pecado de vanidad»:

Ha desterrado las vacilaciones, las dudas y la vieja humildad, para instalarse en un espectáculo engolado y autosuficiente, pontifical y jesuítico, que, no hace falta decirlo, es ideológicamente de izquierda, de izquierdísima, pero confortable, además de estéticamente autócrata: toda una lectura son pudor de eternas cartillas y eternos sermones. No genera ni un átomo de libertad en sus espectadores. Por el contrario, los abruma con una catarata de píldoras políticas y de enseñanzas digeridas para las que no cabe otra coartada que la estrictamente eclesial (Fernández Santos, 1977b: 16).

En cuanto a la actuación actoral, el crítico comenta que aunque los actores, como siempre, dominan muy bien sus cuerpos y tienen un excelente preparación, estas virtudes se muestran en la obra únicamente de manera instrumental, al servicio de una puesta de escena «invasora, que incluso se traga los instantes más felices de creación individual y colectiva». Fernández Santos tampoco tiene buenas palabras para el director, cuyo protagonismo en la obra califica de absoluto, que no deja «una grieta para que nosotros, colectividad de abajo, receptores o espectadores, nos introduzcamos en él con el bagaje de nuestras convicciones y nuestra sensibilidad a cuestas». Así, acusa el TEI de excluir al espectador de la posibilidad de voz y voto, reduciéndole a un ser humano pasivo que está forzosamente metido en la dialéctica «del lo tomas o lo dejas, o del conmigo o contra mí». Finalmente, resume: «El TEI quiere hablarnos del horror, pero sin pringarse en él. Su trabajo investiga la irracionalidad, pero lo hace con un orden casi académico. Desea representar la violencia, pero confunde a ésta con el ajeteo. Quiere asombrarnos, pero sólo nos ensordece. Desea impregnarnos de

ritmos, pero nos empacha de tic-tacs. [...] Y todo esto con oficio y solvencia técnica, lo que agudiza el cáncer» (Fernández Santos, 1977b: 16).

Tampoco está satisfecho con el resultado Miguel Bilbatúa. El crítico de *Cuadernos para el diálogo*, subraya que la obra podía haber sido una estimulante expresión de cambios en la sociedad, sin embargo, resulta ser trivial, obvia e «incapaz de superar el juego colegial en la resolución formal de las escenas». Bilbatúa considera que a los componentes del TEI la obra se les desbocó: «¿Es posible, a estas alturas, realizar la crítica del mecanismo con el viejo juego mímico de la imitación del ritmo “agotador y alienante” de las máquinas? ¿Es posible hablar de “el conductismo” a través de la publicidad expresada en su forma más basta? ¿Es posible, a estas alturas, llevar a un escenario juegos de adivinanzas que más parecen propias de juegos infantiles?» (Bilbatúa, 1977: 10). Sin marcar ni un aspecto positivo de la obra, Bilbatúa la resume como elemental e insalvable «por muchos postizos revolucionarios con que se adore».

Las críticas igual de duras vienen del diario *Ya*. Aunque Manuel Gómez Ortiz subraya que el TEI había descubierto «con pasión y profundidad» la música como elemento dramático unido a la palabra «oportunísima y eficaz», acusa al TEI de crear, en vez de un teatro político de ideas, un espectáculo meramente propagandístico, que maneja «“slogans” publicitarios» y se limita a «repetir machaconamente consignas para ganar adeptos o conseguir votos en unas elecciones». El crítico cree que la obra, y su parte final en especial, se ha hecho a modo de «catecismo comunista», y según él «el teatro no debe estar para estos mítines, sean colorados, amarillos o verdes» (Gómez Ortiz, 1977: 40). La acusación más grande viene por la falta de libertad del espectador, al que se «empuja» y adoctrina, convirtiendo el escenario en un lugar prostituido. El periodista subraya que el TEI sigue usando en sus siglas la palabra independiente a pesar de su vinculación partidista y comenta que la obra se ha visto perjudicada en su totalidad por la propaganda política.

Después de esta lluvia de críticas el TEI se sintió acosado y decidió responder acusando a muchos articulistas de publicar reseñas injustas que no apreciaban el valor artístico de la obra. Los componentes del grupo al sentirse indignados, insultados y víctimas de un boicot, primero responden a Manuel Gómez Ortiz. El diario edita el día 15 de noviembre de 1977 una carta de José Carlos Plaza, que, en nombre del grupo, subraya que la réplica se hace por la acusación de «dependencia» y «dirigismo» del partido comunista y no por los juicios desfavorables hacia la obra:

Solamente queremos poner en claro ante la opinión pública e injuriosa calumnia que ha vertido usted en su crítica de nuestro espectáculo “Preludios para una fuga”. [...] El TEI, después de diez meses de trabajo, con cerca de siete horas diarias de ensayo, ha construido un espectáculo teatral según sus ideas sociales, políticas y humanas. Ningún partida nos dirige, tíos manipula ni nos utiliza. Hemos sido “independientes” bajo la dictadura franquista, muchos de

nosotros hemos estado en la cárcel y seguiremos siendo independientes en esta etapa previa, a la democracia y en nuestra sociedad socialista, a la cual todos, nosotros aspiramos. Y por nuestra libertad e independencia seguiremos luchando. Muchos de nosotros somos militantes del Partido comunista de España y colaboramos con el partido en sus campañas y sus actividades culturales, ¿Pero es que usted no sabe, señor Gómez Ortiz, que eso ya se puede hacer? ¿Nos lo va a prohibir? ¿O le duele por otra razón? ¿No se le ha visto un poco el plumero? Critique literariamente teatralmente o como quiera pero nunca más, ¿lo entiende?, nunca más juzgue la dependencia o independencia de un grupo, que no ha hecho más que luchar por sus ideas con más honestidad y trabajó que los que presiden, de "neutrales". Si lo vuelve a hacer le demandaremos judicialmente (TEI, 1977: 4).

La respuesta de Manuel Ortiz se publica en el mismo número del diario. El crítico dice no haber acusado, sino contemplado los aspectos estéticos, éticos y sociológicos y políticos del espectáculo. Además, tomando como punto de partida las declaraciones del propio grupo, quiso situar al lector, «puesto que se trata de un espectáculo de mera propaganda comunista, de un mitin». Y además publica estas palabras de defensa de su trabajo:

Yo, que acostumbro a hacer mis críticas con independencia, seguiré con la misma, independencia, a pesar de la advertencia –lo he entendido– que me tensan. Y si al hablar de "neutrales" me incluyen en esa denominación, se equivocan; yo siempre he estado –y así la he escrito– a favor de la libertad y en contra de la dictadura; en contra de todas las dictaduras; o favor del ejercicio de la libertad para todos. Con esa libertad que amo y al servicio de la verdad, escribí la crítica sobre su espectáculo y analicé todos los aspectos, incluido el político, por supuesto ampliamente, ya que es político. Y en ese camino continuaré, por más que ustedes quieran negarme esa libertad (TEI, 1977: 4).

El 24 de noviembre de 1977 el *Diario 16* publica un artículo que recoge la réplica del TEI a todos los críticos. En primer lugar, aclaran que aunque *Preludios para una fuga* apoyaba la candidatura del PCE, no fue pagado por éste y además añaden que siempre habían querido hacer un espectáculo político: «Siempre lo hemos querido, y cada vez más estamos convencidos de que es necesario. [...] Durante cuarenta años el teatro que ha habido en este país ha sido político, llamárase como se llamase. Lo que pasa es que era político de derechas». El grupo considera que las críticas vienen porque los periodistas no han asimilado la investigación teatral que ha surgido en una sala comercial, y añade además que «ha quedado muy clara su incultura, sus planteamientos de auténticos parásitos sociales». Para aumentar la polémica el colectivo se pronuncia de la siguiente manera: «[...] sentimos que con este espectáculo hemos estado echando margaritas a los cerdos. Y casi añadiríamos que nos perdonen los cerdos». El TEI tiene también comentarios sobre la cartelera madrileña, en la que dicen que las obras están hechas por «los mismo derechas que durante cuarenta años han monopolizado los escenarios españoles». De ahí que aclamen: «No sabemos si seguir haciendo teatro. El teatro es un monopolio. La única solución es que alcancemos cuanto antes la sociedad socialista. El fascismo daba mazazos, pero el capitalismo es definitivamente peligroso» (Bayón, 1977: 19).

En el mismo número del periódico Fernández Santos publica un artículo comentando la reacción del TEI. El crítico considera que los insultos dirigidos a los críticos no tienen ninguna capacidad ofensiva, y lo único que demuestran es la ingenuidad, «que revela indirectamente de dónde procede el infantilismo que padece su espectáculo “Preludios para una fuga”». Fernández Santos califica la respuesta del TEI de «más puro estilo de reyerta de colegio»:

No sólo no se han defendido, sino que han caído en la forma de repliegue más candorosa que conozco: esa que no sabe distinguir entre la persona y sus ideas, indistinción que es la base de toda actitud reaccionaria profunda. [...] No le cabe en la cabeza a dicho grupo que sea posible entender su espectáculo y precisamente por ello “estar en contra”. El maniqueísmo con que diferencia a sus enjuiciadores no tiene vuelta de hoja: entienden su espectáculo lo que lo aceptan, no lo entiende lo que lo niegan. [...] (Fernández Santos, 1977a: 19).

### 5.3. Desaparición del grupo.

*Preludios para una fuga* es el último espectáculo del TEI. El año de su estreno coincide con las primeras elecciones y con la reorganización del franquismo institucional. El Teatro Independiente fue seguramente el sector teatral que más expectativas tenía a la hora de la nueva situación política. La recién estrenada libertad daba esperanzas para desarrollar un trabajo profundo en la materia de la renovación teatral. Sin embargo, la realidad fue otra. Por un lado, el teatro comercial, contra el que se luchaba en la época anterior, dejaba de ser un enemigo controlado por el régimen e incluso había asumido algunas innovaciones del movimiento independiente. Por el otro, el público, con más posibilidades de elección y con más distracciones a su alrededor se desentendía de la aventura del TI.

Así, llega para todo el movimiento un momento de un examen, un ajuste de cuentas y un balance de su actividad. La pregunta era: ¿cuál es nuestro lugar en la nueva sociedad? Las opiniones eran muy dispares y las emociones se tambaleaban desde ilusión al creciente desencanto. La mayor parte de los grupos decide intentar adoptar su organización a nuevas circunstancias políticas. Sin embargo, un sector de teatro, representado por ejemplo por Juan Antonio Hormigón, opinaba que debería darse por acabada la experiencia de TI. Los problemas administrativos, falta de locales para las representaciones, dificultades en mantener las cooperativas según el modelo aplicado en los años anteriores, llevaron a agravar la situación. Así, entre los comienzos del desencanto y la ofensiva autoritaria de la administración, el Teatro Independiente empieza a extinguirse.

El TEI observará este declive durante las representaciones de *Preludios para una fuga*. Las críticas negativas no dejan lugar para optimismo. Después de 13 días en cartel el TEI lanzaba una petición de apoyo a la actividad de grupos independientes. El portavoz del grupo comenta en un

artículo de *El País*, que a pesar de once años de existencia en el escenario español el TEI nota una gran frialdad ante lo que hace: «Con *Preludios*, el vacío ha sido notorio, sobre todo si se tiene en cuenta la atención que se presta a estrenos de similar importancia que el nuestro» («El TEI reclama...», 1977: en línea). Cinco años más tarde José Carlos Plaza se pronunciará de manera parecida sobre las causas que según el director provocan la falta de interés de público: «Hay dos aros de hierro en el teatro que oprimen la creación innovadora, uno el de la crítica, del que se ha hablado ya mucho, y otro más desconocido pero importantísimo, que es el de la profesión. Tengo comprobado que cuando la profesión acepta un espectáculo, va para arriba, y cuando lo rechaza, fracasa. ¿Cómo se produce este fenómeno? No lo sé, pero es un hecho [...]» (Cabal, 1982: 18).

Ante la mala situación de la obra en cartel, el TEI decide esforzarse para popularizar su producción, reduciendo el precio de las entradas: aquellos que pertenezcan a cualquier central sindical o posean carnet de estudiante recibirían cincuenta por ciento de descuento y los viernes esta rebaja se aplicaría a todo el público, creando los «viernes populares». Sin embargo, estos esfuerzos no dieron los resultados esperados y el grupo confiesa: «Nosotros no sabemos cuál nuestro porvenir. Lo más grave que no es sólo nuestro futuro el que está en cuestión, sino el de todo teatro español, que podría diluir detrás de un gran aparato publicitario que escondiera la falta real de calidad» («El TEI reclama...», 1977: en línea).

Según se hacía más visible el desinterés por el movimiento independiente, no sólo el TEI, empezó a darse cuenta de que era necesario construir una organización que pudiera defender los intereses del Teatro Independiente y garantizar su pervivencia en la nueva época democrática. En 1976 se crea la Asamblea de Teatro Independiente que crea su propio estatuto y emite un comunicado. No obstante, bajo este último no figura la firma del TEI. Donde sí se el TEI se compromete es en el «Manifiesto de los grupos profesionales de teatro» que fue presentado al Francisco Mayáns, en el momento de su nombramiento como Director General de Teatro, en 1976. En el manifiesto (Fernández Torres, 1987: 279-280) los grupos reclamaban: la descentralización teatral, una política de precios acorde con la realidad económica de la sociedad y la democratización de los medios de producción del hecho teatral. Para el cumplimiento de estos supuestos los independientes consideraban necesaria la eliminación de los trámites administrativos que obstaculizan la realización del trabajo, el acceso a cualquier lugar que pueda ser hábil para actos públicos y el aumento y justa distribución de fondos públicos. Este documento será el único de los recogidos en el libro de Fernández Torres, que firmará el TEI.<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> Además del TEI el manifiesto lo firman: A-71 (Barcelona), Akalarre (Bilbao), Caterva (Gijón), Centro de Investigaciones Teatrales (Madrid), Ditirambo (Madrid), Els Comediants (Barcelona), Els Joglars (Barcelona), Ensayo Uno En Venta



A pesar de la intensificación de organización de diferentes encuentros del TI y varias peticiones y cartas, empiezan a aumentar las discusiones alrededor de la estabilidad, provocadas sobre todo por los cambios a nivel institucional. La sustitución del Ministerio de Información y Turismo, por el Ministerio de Cultura y la reconversión del Teatro María Guerrero en Centro Dramático Nacional, marcaba una fase de normalización. Además, en 1978, el nuevo gobierno propone, como una de las primeras medidas, el fomento de los teatros estables. Según detalla César Oliva, eran compañías formadas en torno a un colectivo regido en cooperativa: «Con ello, y con la calidad de uno o de más de sus componentes, se conseguía superar el esquema del teatro independiente, demasiado anclado en el pasado, al tiempo que la administración podía controlarlos a través de subvenciones» (Oliva, 2004c: 228).

De esta forma, el Estado se estaba haciendo cargo del teatro no comercial y asumía las propuestas más audaces. En esas condiciones un teatro marginal y provocador empezaba a perder gran parte de su sentido. La desaparición de la dictadura obligaba a reconsiderar la vigencia de muchas posiciones directamente condicionadas por ella. Además, cada vez se hacía más visible la permeabilidad de las relaciones entre el teatro institucional y el teatro independiente. Los nombres vinculados con anterioridad con el movimiento independiente, sonaban cada vez más frecuentemente dentro de las instituciones públicas, en las producciones comerciales, en la dirección de los festivales. Para los integrantes del TEI este cambio significaba que muchos de sus profesores de la época TEM, amigos-actores de la compañía ocupaban ahora cargos oficiales dentro de la nueva administración.

Ante la pérdida del local de Magallanes, la mala acogida de *Preludios para una fuga* y el cambiante panorama político y social el TEI decide tomar la decisión de cambio. El TEI entendió que sus discursos no podían ir íntegramente dirigidos contra el poder. Cansados de ir luchando por el espectador y por el dinero para montar una nueva obra, el TEI pasó de momentos de lucha a momentos de consolidación. Aunque José Carlos Plaza, en 1982 subrayará que la liquidación del Teatro Independiente había sido un crimen cuyas consecuencias serían nefastas para el teatro español, reconocerá también que la desaparición del TEI fue de alguna forma relativa, ya que se trataba más bien de una transformación (Cabal, 1982: 16). La nueva sociedad, dentro de la nueva política, no tenía ya la necesidad de ser criticada, como ocurría en los años del auge del TI. *Preludios para una fuga* demostró además que la frontera entre, por un lado, apoyar una causa política y por el otro, seguir cuestionando un poder que se estaba desmoronando, daba resultados que no gustaban ni entre el público, ni entre la crítica, por muy novedosos planteamientos que propusieran. De esta forma, el grupo tomó la decisión de dar un salto para acercarse más al gran público. Creyendo que después

---

(Madrid), Esperpento-La Picota (Madrid), Grupo Internacional de Teatro-GIT (Madrid), La Carátula (Elche), La Cuadra (Sevilla), Teatro de la Ribera (Zaragoza), Teatro del Mediodía (Sevilla), Palo (Madrid), Pequeño Teatro de Valencia, Tábano (Madrid), Teatro Libre (Madrid), Ziasos (Barcelona), Cizalla (Madrid).

de todo estos años, se habían ganado el derecho a no ser marginados y que representado sus ética y su ideología, iban a poder conectar con la sociedad de un modo más fluido que antes, sin las obstáculos de franquismo. Agotados por una situación paradójica –tener obras en el cartel y carecer dinero para pagar deudas– el grupo decide tomar medidas definitivas. En esta decisión les ayuda sobre todo Miguel Narros, que invita al TEI a formar parte en su nuevo proyecto de un teatro estable: Teatro Estable Castellano (TEC).

El 15 de marzo de 1978 se constituye el TEC presentando sus propósitos y programación en el Centro Cultural Juana Morodo, además declarando la fecha del 7 de septiembre como el inicio de su vida artística. El plan abarcaba el estreno de *Así que pasen cinco años*, escrita por Federico García Lorca en 1931, en dirección de Miguel Narros, *Tío Vania*, de Chejov en montaje de William Layton, un espectáculo musical sobre textos de Oscar Wilde preparado por Arnold Taraborrelli y una obra de Schiller dirigida por José Carlos Plaza.

El 20 de septiembre de 1978 *El País* relaciona el primer estreno del TEC, *Así que pasen cinco años*, en el teatro Eslava, comentando las intenciones y el funcionamiento de la nueva compañía:

Los componentes del TEC se han unido en un nuevo entendimiento del teatro para llenar un vacío cultural, aportar un sistema de producción y trabajo que tienen en sus planteamientos ideológicos y estéticos el interés común del teatro [...]. El TEC va a funcionar como una asociación cultural, con el apoyo de sus socios, los ingresos de taquilla y las subvenciones oficiales. Hasta que encuentren un local propio, donde desarrollarían una serie de actividades complementarias (lecturas de obras, laboratorio para actores recitales), presentan sus trabajos en locales comerciales [...] (Samaniego, 1978: en línea).

En el programa de mano de la representación figuran los siguientes componentes del TEC, entre ellos la mayoría procedente del TEI o TEM: actores: Guillermo Marín, Laly Soldevilla, Esperanza Roy, Ana Belén, Julieta Serrano, Enriqueta Carballeira, Begoña Valle, José M<sup>a</sup> Muñoz, Helio Pedregal, Jesús Manso; como dramaturgo: Enrique Llovet; directores: Miguel Narros, William Layton, José Carlos Plaza; músicos: Víctor Manuel Antonio Diego, Mariano Díaz, Juan Canovas, M. Ángel Rojas; coreógrafo Arnold Taraborrelli; escenógrafo Andrea D'Odorico; gerencia: Concha Busto; regidor: José Luis Arza; colaboración plástica: Pedro Moreno; arquitectos: Jorge Tersse, Antonio Vélez; asesor jurídico: Enrique Ximénez de Sandoval; dirección de producción: María Navarro.

La nueva fórmula intentaba del TEC superar las limitaciones del TEI en la búsqueda de un público más amplio y la rentabilidad económica. Al no encontrar un local propio la compañía ocupaba los principales escenarios del teatro comercial. Los espectáculos que propone son en su mayoría representaciones de gran formato, con obras dramáticas y autores clásicos. Administrativamente funcionaban como una cooperativa donde todo el mundo cobraba lo mismo, desde Ana Belén hasta

Miguel Narros o cualquier otro actor. Allí es, donde según José Carlos Plaza empezaron los problemas: «¡Pero éramos treinta y cinco personas! Ahí nos equivocamos» (Cabal, 1982: 17).

El TEC no tuvo una vida muy larga. Después de nueve estrenos<sup>190</sup>, volvieron a aparecer los problemas económicos. Aunque la compañía contaba con la ayuda de estado, la subvención del Ministerio de Cultura era insuficiente. José Carlos Plaza, Premio Nacional de Teatro en 1983, tuvo que dedicar una buena parte del millón de pesetas que recibió junto con el premio en pagar deudas del TEC. Al mismo tiempo se dedicaba a dirigir proyectos de prestigio capaces en teoría de sacar del atolladero a las finanzas del TEC, pero bastante alejados de la línea que había seguido durante más de veinte años. Siguiendo el razonamiento de Oliva, las causas del fracaso hay que buscarlas en el concepto de los teatros estables:

Las diferencias económicas entre las distintas Comunidades Autónomas, las falta de colaboración entre la mayoría de éstas y el Estado o, sencillamente, cierta incapacidad de los profesionales para poner en práctica tan ambicioso proyecto, acabó con esta forma de producción, al menos, en toda la extensión que se pretendía. [...]

El modelo, que se regía por una distribución equitativa de los beneficios, hubiera podido funcionar a no ser que tales beneficios fueran tan escasos que sólo la subvención a la producción podía permitir pagar todos los gastos antes de subir el telón. Mas no fueron pocas las ocasiones en que, incluso con ayuda económica, la empresa i resultaba rentable. Bastaba con que el público no acudiera a la sala para acabar con cualquiera de esas cooperativas. Pronto se miró hacia las Administraciones públicas como únicas empresas de solvencia para poder hacer teatro (Oliva, 2004c: 228-229).

La disolución del colectivo, su transformación en un teatro estable y finalmente, también desaparición de éste, presenta rasgos característicos para el proceso que marcó el movimiento independiente. Aunque en primer momento el establecimiento de los teatros estables pareció ser una verdadera para el teatro comercial, y, sobre todo, para el sistema de trabajo cooperativista proclamado por los independientes, pronto se comprobó que el modelo no podía dar más de sí. La Constitución de 1978 dio una nueva geografía a España, hecho que conllevó nuevas leyes y regulaciones para cada región y significó final de la dependencia de la única administración. Además el nuevo gobierno dio una atención prioritaria al teatro público. Basta recordar la reestructuración del Centro Dramático Nacional, creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico o fundación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Estéticas. Ante este panorama el reciclaje de los grupos independientes en teatros estables no tuvo el efecto esperado, y éstos tuvieron que desaparecer por falta de solvencia económica.

---

<sup>190</sup> Después de la obra de Lorca, el TEC estrenó: *Tío Vania* de Chéjov (1978), dirección William Layton; *Don Carlos* de Shiller (1979), dirección José Carlos Plaza; *La dama boba* de Lope de Vega (1980), dirección Miguel Narros; *El cero transparente* de Alfonso Vallejo (1980), dirección William Layton; *La Señora Tartara* de Francisco Nieva (1980), dirección José Carlos Plaza; *La más fuerte* de Stringberg (1981), dirección William Layton; *Antes del desayuno* de O'Neill (1981), dirección José Carlos Plaza y *La voz humana* de Cocteau (1981) dirigido por José Carlos Plaza y el último espectáculo de *Aquí no paga nadie* de Dario Fo (1983), también en dirección de José Carlos Plaza.

El final de los años setenta y la década de los ochenta trajeron una nueva experimentación en el teatro español, que estaba bastante lejos de las búsquedas estéticas y formales de los independientes. Finalizados los años 1970 se hacía ya cada vez más patente que en esta época nueva las principales innovaciones estéticas vendrán de los teatros profesionales, y no de los sectores marginados. César Oliva resume este proceso de la siguiente forma: «La pregunta era que si el teatro independiente de ayer, los universitarios de antes, los de cámara y ensayo de mediados de siglo, se les quitase su sentido crítico a cambio de medios para experimentar, ¿cuál hubiera sido su labor? Eso es lo que sucedió en los ochenta» (Oliva, 2004c: 262).

Viendo que el panorama se ponía cada vez negro, en febrero de 1983 Plaza decidió, después de estrenar en enero la obra de Darío Fo en el Teatro Lara, irse a Nueva York para seguir un curso de dirección. De esta manera, quedaron atrás muchos años de penuria y esfuerzo. El círculo se cerró. La historia de un grupo de teatro que empezó con llegada de un hombre de Nueva York, se acabó con la ida del otro a la misma ciudad.

## CONCLUSIONES.

El presente estudio del Teatro Experimental Independiente ha sacado a la luz distintos aspectos del funcionamiento de uno de los grupos más importantes del movimiento del Teatro Independiente durante la época franquista. Lejos de presentarse como algo homogéneo, la trayectoria del TEM y del TEI refleja cambios directamente vinculados con las modificaciones producidas en la política del régimen en España, así como con las innovaciones introducidas por la Vanguardia y también está en consonancia con la línea de experimentación que vive en general la literatura española durante la década de 1960 y 1970.<sup>191</sup>

El Teatro Experimental Independiente fue un colectivo, con origen en la escuela Teatro Estudio de Madrid, que tendió a introducir un nuevo modelo de interpretación actoral, partiendo de la organización interna en cooperativa y de una poética de la producción artística que apuntaba hacia la experimentación, persiguiendo en ambas una reforma de la actividad teatral en España, con un especial hincapié en la independencia del actor.

En la construcción de la emancipación del Yo-actor, el TEI siguió la evolución influida por las mediaciones que caracterizaron el desarrollo del Teatro Independiente en España. El nacimiento de la escuela Teatro Estudio de Madrid (1960-1969) corresponde a la primera etapa del movimiento marcada fuertemente por la *mediación psico-social*. En este tiempo, cuando la escena todavía no tenía esta función de resistencia a la que aludirá el término «independiente», los jóvenes impulsados por un aire aperturista, expresan a través del teatro sus utopías sociales, su nuevo proyecto de reunión y trabajo. Dentro de los muros del TEM los actores empiezan a dar los primeros pasos de la emancipación actoral que empezará por la exploración física de su cuerpo y la potencia de su fuerza interior. En este sentido, se puede considerar al TEM y a William Layton, como pioneros e introductores del Método en España. Prácticamente por primera vez se proponía a los actores españoles abordar la interpretación teatral desde la idea de la construcción del personaje a través de un largo proceso de estudio, exploración de la vida interior del protagonista, ejercicios y ensayos basados en improvisación, en los que se buscaba una justificación tanto física, como psicológica de las acciones del personaje sobre el escenario. La interpretación basada en la palabra clave del TEM –la organicidad– convertía la actuación en un acto de creación que cobraba una nueva vida, un nuevo valor en el plano teatral de la

---

<sup>191</sup> Basta mencionar *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos o *Volverás a Región* de Juan Benet, como también la poesía de Juan Miguel Ullán.

Península. José Monleón calificó este nuevo modelo presentado por los actores del Teatro Estudio de Madrid como «una de las experiencias más serias del moderno teatro español» (Monleón, 1966b: 12).

En esta época la autonomía del actor expresada en la importancia del trabajo interpretativo constituyó el soporte de los montajes realizados por la escuela. Por esa razón, los cinco montajes realizados por la escuela no guardan muchos puntos comunes en cuanto a la elección de autores y temas. Los espectáculos avanzan desde el realismo norteamericano, la farsa absurda del suizo Dürrenmatt, la historia de la hipocresía social del irlandés O'Casey, hasta una comedia de Shakespeare y un texto clásico de Sófocles. Esta diversidad podría ser entendida como falta de una estética definida o a punto de definirse. Visto desde la perspectiva actual el repertorio del TEM resulta muy ecléctico e irresoluto, hasta incluso, desorientado. La falta de una línea determinada en la elección de textos indica la concentración en la interpretación como un acto de creación en el que los textos servían como base y argumentos para realizar ejercicios de perfeccionamiento del Método.

La segunda etapa en la trayectoria del colectivo (1969-1976), iniciada en el momento de la ruptura con la escuela y fundación de una compañía nueva, corresponde a las líneas marcadas por todo el movimiento independiente y el predominio de la *mediación estética* en este período. Los alumnos del TEM abandonan la escuela en búsqueda de maneras más eficaces de expresar sus planteamientos estéticos. Guiados por el camino trazado por la Vanguardia empiezan a experimentar dentro de un formato y estilo muy variado. Sus avances se pueden clasificar como una de las respuestas más significativas y eficaces a un teatro dominado por dictámenes empresariales, estética comercial y reprimido por la Administración franquista. Dentro de esta segunda etapa, la trayectoria del TEI se encuentra dividida en dos períodos: antes de conseguir el local de Pequeño Magallanes (1969-1971) y durante la explotación de éste (1971-1976).

En la primera época la independencia del Yo-actoral se ve determinada por medio de la inestabilidad provocada por la falta del local propio. Por esa razón, en la etapa desde 1969 hasta 1971 se sitúan aquellos montajes que fueron realizados dependiendo de un local de ensayos ajeno y de una motivación que no estaba todavía bien marcada. De las cuatro producciones que se incluyen dentro de este período, prácticamente ninguna guarda vinculación con la anterior, ni es consecuencia de una idea definida y clara del hecho teatral. Tampoco se puede marcar una visión común en cuanto a la elección de los textos. Los espectáculos de *Terror y miseria del III Reich* y las obras de Synge son un caso separado en cuanto a las razones que guiaron su realización. Elaborado el análisis de las producciones de este período, cabe suponer que esta elección (excluyendo el montaje de Brecht) responde a la idea de estrenar obras que puedan pasar por la censura sin mayores problemas y que sean bien acogidas por el público. De ahí que los tres primeros años del TEI sean no sólo una búsqueda de estilo, sino

también una búsqueda de maneras de sobrevivir para poder finalmente abrir su propio local. Esta estrategia que, como comenta Carlos Alba (2005: 76), somete al colectivo al objetivo de hacer «simplemente» teatro, es bien conocida entre los grupos independientes en sus inicios, cuando muchos de los grupos se guiarán en la elección de los textos en dependencia del presupuesto disponible o interés de la entidad pagadora.

El estreno del último montaje en este período, *La sesión*, constituye un momento clave en la emancipación del actor propuesta por el TEI. La obra basada fuertemente en el poder que tiene el intérprete para realizar su ejercicio en libertad a través de la improvisación crea un nuevo espacio autónomo para el Yo-actor, en el que los límites entre la vida y el arte empiezan a disolverse. Esta nueva exploración lleva también a la independencia económica del grupo. El estreno de la obra que pronto se convirtió, junto con *Castañuela 70*, en un símbolo dentro del desarrollo del TI, no sólo conllevó el reconocimiento de crítica y público, sino también, fue fuente de ingresos que permitieron al grupo establecer su propia sala.

La apertura de la sala Pequeño Magallanes marca el principio de la segunda época en la trayectoria del TEI, la más intensa y productiva en cuanto a la configuración del nuevo paradigma de la independencia actoral. Este paradigma tendrá su expresión por medio de unos estrenos que abarcan un amplio espectro: desde clásicos presentados dentro de las corrientes vanguardistas (Sófocles, Shakespeare), pasando por un serie de nombres absolutamente indisolubles del movimiento independiente (Brecht, Albee), autores hasta entonces desconocidos o no estrenados en España (Kopit, Rabe), hasta creaciones colectivas y montajes en los que se sometía a profundos cambios un texto preexistente, ya sea dramático o no.

En esta época la emancipación del Yo-actor encuentra su expresión en unos montajes intensos y variados que pueden dividirse en dos poéticas principales en la trayectoria del TEI. Por un lado, siguiendo el paradigma naturalista, el TEI explora un teatro donde cada actor tiene que descubrir las razones dramáticas de su comportamiento y «vivir su parte» en el marco de consistencia íntima de las relaciones del texto-acción-subtexto. En esta vertiente se mueven las obras de *La sesión*, *Historia del zoo*, *Amantes: vencedores y vencidos*, *Los justos*, *Un ligero dolor*, *Mambrú se fue a la guerra* y *Súbitamente el último verano*. Por el otro lado, en una línea cercana al paradigma expresionista, se encuentran las obras que el propio grupo denominaba «teatro de estilo», en el que el texto es utilizado en función de las significaciones que la puesta en escena quiere subrayar. Los espectáculos realizados en esta poética tienen en común su carácter disparatado, con escenas cómicas, muchas de ellas a base de gags, con grandes dosis de exageración y distorsión en el escenario. En tal sentido se mostrarían *Lo que te dé la gana*, *¡Oh, papá, pobre papá...!*, *Historia de un soldado*, *Proceso por la*

*sombra de un burro, Terror y miseria del III Reich*. Dentro de esta esquematización resulta importante señalar que, no se puede trazar una línea cronológica que divida las dos poéticas en dos períodos diferentes, ya que el grupo pasaba de espectáculos en los que el subtexto y el comportamiento del personaje eran la materia de la actuación, a trabajos en los que el intérprete se despegaba del subtexto y enriquecía la significación de su propuesta con referencias explícitas que no derivaban de la obra misma, sino de una complicidad adicional –en muchas ocasiones política– entre el actor y el público.

La última etapa de la trayectoria del TEI (1976-1978) se vincula con un condicionamiento muy importante para la independencia del actor: la gran influencia de la *mediación histórica* representada sobre todo por los cambios políticos y sociales en este período de la Transición. Además, influirá otro factor bastante importante: el económico. En los últimos años de la existencia del colectivo la aparente estabilidad económica se quiebra finalmente por culpa de la pérdida del local y la falta de ingresos suficientes para pagar las deudas y realizar más producciones.

El primer montaje en este período, *Cándido*, visto por muchos críticos como fruto de la madurez del grupo y muy bien acogido por el público, dará indicaciones de que la conquista de la independencia se realizó con éxito y tiene su continuación en la época democrática. Sin embargo, esta apariencia resultará ilusoria al estrenarse el segundo trabajo, *Preludios para una fuga*. La obra, un arriesgado experimento político-visual, fracasa tanto entre los críticos, como entre el público. El estreno del TEI mostró también una faceta importante del movimiento independiente, que ante el nuevo panorama de cambios en el país, no supo replantearse su función y existencia dentro de la nueva realidad. Así, el Teatro Independiente, que en su momento equivalía a una lucha contra las estructuras oficiales, empezó a perder su razón de ser, sobre todo, cuando los grupos no lograron cambiar su actitud ante el nuevo panorama.

Ante esta situación, el paradigma de la independencia desarrollado por el TEI no pudo encontrar su sitio dentro de los esquemas que empezaban a desarrollarse en la recién creada realidad. Las propuestas del grupo se instalaron en un clima teatral que ya estaba desapareciendo de los escenarios españoles. La rebeldía que fue consecuencia de un compromiso político situaba al TEI en los mismos esquemas de protesta que eran válidos durante la dictadura franquista, pero que en la democracia, estas posturas de protesta y rebeldía dejaron de tener su eficacia y, sobre todo, significado. Vale la pena recordar que esta es precisamente la característica que Berenguer y Pérez (1998) indican como rasgo de la Subtendencia Radical dentro de la Tendencia Renovadora y a la cual también pertenece el grupo Tábano, formado de los antiguos alumnos del TEM y algunos actores del TEI. Esta coincidencia indica que la plataforma ideológica y estética creada, primero, en la escuela de Narros y Layton, y



posteriormente, desarrollada en el TEI y en el Tábano, fue insuficiente para enfrentarse a una realidad en la que no había «enemigo obvio» al que aludir, sea directamente o sea de manera indirecta.

En suma, se puede afirmar que durante su trayectoria el Teatro Experimental Independiente pretendió introducir una nueva concepción de la interpretación que se desarrollaba a través de un teatro colectivo y cooperativista, dentro del cual el actor recobraba una independencia promovida por su capacidad de improvisar y desarrollar un lenguaje abierto, dinámico e incluso metateatral que formaba parte en el juego de tensiones del Entorno. Dentro de estas exploraciones se puede enumerar siete aspectos que resultaron fundamentales para el desarrollo del paradigma de la independencia del actor.

### **Independencia del Método.**

El principal canal por el cual el TEM y el TEI consolidaron la figura del actor y su importancia en el hecho teatral fue la creación del personaje por medio del Método. En las primeras décadas de la posguerra, cuando las escuelas dramáticas en España no llegaban al nivel de las europeas, el TEI desarrolló una importante investigación dentro del ámbito de nuevos acercamientos a las técnicas actorales introducidas por William Layton. Continuando la tarea iniciada por el TEM, el colectivo promovía la interpretación como un proceso continuo de revelación de una realidad que el actor ocultaba dentro de sí mismo. De esta forma la interpretación fue concebida como un proceso de representación del personaje a partir de su situación exterior para llegar a su interior.

El tema de la aplicación del Método provocó bastante polémica durante toda la trayectoria del TEI, con las dudas centradas en la adecuación de la técnica en diferentes tipos de textos. Estas discusiones y las propias actuaciones del grupo llevaron a crear una cierta ambigüedad alrededor del trabajo del TEI. Si por un lado, el colectivo se consideraba el introductor del Método en España, por el otro, pretendía distanciarse de la etiqueta del «grupo del Método», hasta el punto de querer separarse de él casi por completo. A pesar de esta polémica, los avances del TEI sirvieron, sin duda ninguna, de introducción práctica, aunque con los excesos y defectos propios de una falta de confrontación, del sistema de preparación de actores según el Método.

En este acercamiento se puede diferenciar dos etapas bastante claras en la trayectoria del TEI. En varios espectáculos (especialmente en los primeros) el grupo convertía la presencia física del actor sobre el escenario en un punto imprescindible, e incluso autosuficiente para la creación de un hecho teatral. El cuerpo y la voz del actor eran considerados no sólo como un signo escénico más, sino como

un signo básico, cuya mera presencia creaba y formaba parte de la escenografía. Así se presentan las obras *La sesión*, *La muy legal esclavitud*, *Historia del zoo*, *Amantes: vencedores y vencidos*, *Los justos*, *Un ligero dolor*. En las creaciones más avanzadas, la dictadura del actor dejaba paso al resto de los artifices escénicos, haciendo más visible la colaboración de otros creadores en materias de escenografía, movimiento escénico, figurines (vale la pena subrayar, sobre todo, el trabajo de Arnold Taraborrelli) para llegar a un resultado más completo y más eficaz. En este grupo se encuentran *Terror y miseria del III Reich*, *Súbitamente el último verano*, *Cándido*, *Preludios para un fuga*.

A pesar de los equívocos que pudieron surgir en el tema del Método, es indudable que la labor del TEI contribuyó de manera significativa en la liberación de la creatividad del actor español, hacia una autonomía total, libre de cualquier limitación previa, incluyendo la del propio texto. De esta forma, la obra dramática constituía para el TEI uno de los elementos integrados en el proceso de la creación, que ayudaban al actor en la expresión de su personalidad, y no como una unidad subordinante de su trabajo. En este proceso, más que el resultado final, lo más importante se encontraba en el transcurso de la investigación, que partiendo de una obra dramática, se centraba en la condición personal del actor. Así, el TEI se convirtió en uno de los máximos propagadores del subtexto oculto tras la acción de un personaje. El colectivo fue fiel a la convicción de que tanto el actor, como el director o el escenógrafo deberían llegar a la expresión de este subtexto y desarrollarlo dentro del espacio de la libertad creadora para imprimir un nuevo interés al acto de creación escénica.

### **Independencia del texto.**

Dentro de la revalorización del actor como creador, frente a otros elementos escénicos, un lugar sustancial ocupó la autonomía de la obra teatral con respecto al texto literario entendido como algo definitivo e invariable. El nuevo modelo perseguido por el TEI implicaba una nueva concepción del montaje como resultado de diferentes elementos y combinaciones posibles. De esta forma, el colectivo intentaba evitar el sometimiento del espectáculo al soporte lingüístico y salía a la búsqueda de un lenguaje que cumpliera con la comunicación semiológica y el pensamiento. Esta defensa de las variantes construidas a partir de un texto y no basadas solamente en él les llevó a la creación de tres tipos de espectáculos. En primer lugar, obras sometidas a un proceso de desmitificación soportado por los recursos de farsa y parodia, visible sobre todo en los montajes: *La muy legal esclavitud*, *¡Oh, papá, pobre papá...!*, *Mambrú se fue a la guerra*. En segundo lugar, montajes que desarrollan la teatralización de los textos no dramáticos, como en la obra *Cándido*. Por último, producciones que creaban una

fusión con el teatro documental recurriendo a textos reales de periódicos, revistas o apuntes, como en el espectáculo *Preludios para una fuga*. Sin embargo, todos estos montajes tenían en común la improvisación escénica que daba como resultado un guión nuevo, mostrando de esta forma la relevancia de elementos que complementaban al actor, anteriormente reducido a la realización del texto previo. De esta forma, el actor conquistaba todo un abanico de posibilidades de expresión que se encontraban en los gestos, la mímica, los movimientos escénicos, la sugestión plástica, el papel de la música, las proyecciones o la luminotécnica.

Como consecuencia de la nueva actitud hacia el texto previo a la representación, el TEI se aventuró en la búsqueda de nuevos autores cuyos textos pudieran expresar las inquietudes del grupo y ser punto de partida para el trabajo actoral convertido en el motor de la renovación estética. De esta forma, el grupo logró un número importante de estrenos en primicia, que a su vez, introdujeron dramaturgos norteamericanos, de carácter crítico y en la línea del Teatro de Absurdo. Entre ellos se encuentran David Rabe, Arthur Kopit y Edward Albee introducidos por el TEM, vinculados con las tendencias neovanguardistas de la segunda mitad del siglo XX. Siguiendo a Pérez Coterillo (1973: 46), se puede establecer una visible relación entre el colectivo y los autores desconocidos que éste estrenaba. Ambos podrían ser vistos como víctimas de una situación semejante de falta de posibilidades para poder estrenar sus obras.

### **Compromiso ético.**

El compromiso ético y su consecuente postura ideológica ante la realidad constituían un factor esencial en la nueva concepción de la figura del actor. Esta concepción, estrechamente vinculada con la idea de identificación física y psíquica del actor con el personaje, otra vez subrayaba la importancia del actor como uno de los creadores dentro del hecho teatral. Ser profesional del teatro dejaba de significar únicamente la dedicación a la profesión y adquiría una dimensión más filosófica. Así, para el TEI el hecho de pertenecer al colectivo significaba también un modo de vivir, pensar y afrontar la situación socio-política. El grupo se sumaba a la visión del actor como persona comprometida, frente al actor como parte del negocio teatral.

A raíz de esta nueva actitud surgieron ideas de mejorar las condiciones de trabajo de los actores, dentro de las cuales hay que destacar al TEI como pionero en introducir el sistema de un día de descanso semanal y promover al actor como un profesional consciente y consecuente, con una actitud activa frente a la realidad. Además, como apunta Pérez Coterillo, esta postura descubría el teatro como

un lugar «de convocatoria pública para una sociedad desentrenada a mirarse críticamente la cara, sea en los espejos deformes del esperpento, sea en la liberación envolvente y contagiosa de unas ceremonias laicas y crueles» (Pérez Coterillo, 1973: 46).

### **Cooperativa como organización.**

La autonomía del Yo-actor no pudo realizarse sin una emancipación estructural de los colectivos independientes. La concepción de un actor libre y consciente condujo a la adopción de un modelo de trabajo que pudiera reflejar la solidaridad, el colectivismo y las formas democráticas de producción. Así, el TEI optó por la organización en cooperativa, en la que todos los miembros, con los mismos derechos y obligaciones, se repartían a partes iguales los ingresos. Sin embargo, la cooperativa no significó únicamente una división igualitaria en el sentido económico, sino también reflejó un modelo de organización artística y ética del trabajo. Así, el rechazo de las antiguas jerarquías burguesas se convirtió en la concepción del teatro como producto de autoría colectiva.

Aunque muchas de las soluciones propuestas no lograron sobrevivir el paso del tiempo y el cambio de estructura política, el intento de cooperativas autogestionadas, evitando el estrellismo y la jerarquización, resultó muy valioso, incluso como experiencia social en respuesta a la política franquista. Los montajes realizados por el TEI fueron también una réplica al teatro comercial, dominado por la vertiente mercantilista, donde reinaban unos cuantos empresarios centralizados en Madrid y Barcelona. El TEI intentó practicar precios accesibles y por medio de su sala, crear un circuito teatral que se proponía la promoción de los grupos independientes que carecían de local propio, denunciando de esta forma la política de la Administración.

### **Independencia política y social.**

El paradigma de la independencia del actor que propone el TEI se vincula fuertemente con la necesidad de lograr una independencia política y social. Desgraciadamente, siguiendo a Sanchis Sinisterra (1970: 71), se puede afirmar que este aspecto se convirtió inevitablemente en una dependencia que en muchas ocasiones resultó esterilizante para la actividad cultural del movimiento independiente en España.

En este sentido, como muchos de los grupos el TEI no supo evitar una de las mayores trampas tendidas por las circunstancias socio-políticas: rechazar y atacar su clase social, perteneciendo y aprovechándose de ella a la vez. Así, el TEI oscilaba entre combatir la ideología burguesa y beneficiarse de los contactos con la clase alta madrileña. Si por un lado, en sus apariencias públicas, y por medio de sus obras, el colectivo presentaba un pensamiento solidario con la ideología proletaria, por el otro, no sabía evitar que el Pequeño Magallanes se convirtiera en un local para la élite de la alta sociedad madrileña. Además, el colectivo se debatía entre la disyuntiva de o servir de recambio (de actores y directores) a la jerárquica situación del teatro comercial o buscar nuevas vías de producción, distribución de los montajes y, por consiguiente, establecer una nueva relación con el público. Igualmente, como explica Guillermo Heras, uno de los múltiples fallos de táctica y estrategia del trabajo se encontraba en el mismo origen pequeño-burgués de los miembros del grupo que en consecuencia provocaba «su ambigüedad y sus repetidas incursiones en terrenos de práctica no materialista, como el individualismo o falta de conciencia sobre los efectos ideológicos de los productos elaborados» (Heras, 2003b: 180).

Esta dependencia política y social tendrá su consecuencia directa en la dependencia ideológica y en lo que Guillermo Heras (2003: 180) llama falta de análisis del teatro. Aunque el supuesto era luchar contra el materialismo, a favor de ideología proletaria, muchas de las actuaciones, tanto del TEM como del TEI, se pueden clasificar como ambiguas o confusas. Resulta difícil determinar hasta qué punto estas contradicciones fueron conscientes o inconscientes, pero a lo largo de este trabajo se ha hecho patente que las alusiones del grupo a la función social del teatro o su papel en los procesos sociopolíticos resultaron incoherentes o idealistas, y sobre todo, no introducidas en la práctica. Aunque la mayoría de los montajes del TEM y TEI se centró en la crítica social, sobre todo en la temática de la mentira y las falsas apariencias, los textos que sirvieron de base para las representaciones presentaban una realidad lejana a la española y por consiguiente no tuvieron efecto real de clarificación conceptual para el público local. Los componentes del TEI parecían no interpretar con exactitud los significados de la insatisfacción que les producía el Entorno y por ello acudían a actitudes que aunque pudieran parecer radicales desde el punto de vista estético, en realidad resultaban superficiales. La prueba se encuentra sobre todo en las reseñas de las obras, en las que ninguno de los críticos extrapola las claves de los espectáculos al terreno español.

## **Independencia económica y administrativa.**

El TEI fue, sin duda ninguna, uno de los grupos más privilegiados en cuanto a la independencia económica y administrativa. La conquista de esta autonomía fue un soporte imprescindible para la emancipación del actor. Como ya se mencionó, la gestión económica y la financiación de los grupos independientes fue restringida por tres factores: en primer lugar, restricción en el número de funciones; segundo, disponibilidad de espacios de representación, y tercero, la libertad de producción y «venta» de los espectáculos.

El TEI, con el local del Pequeño Magallanes, fue uno de los pocos colectivos que logró liberarse de la preocupación de la disponibilidad de espacios y conquistó la libertad de producción, exceptuando las prohibiciones de censura. La libertad que proporcionaba su sala, que llegó a funcionar durante seis años, se ve reflejada en la creación artística del grupo, que encuentra su período más fructífero justo en la época vinculada al local. El Pequeño Magallanes, convertido no sólo en un espacio del grupo sino también en una escuela de investigación, en una sala que acogía diferentes montajes de otros colectivos y en un centro cultural, significó un apoyo importante en la constitución del paradigma independiente del actor, proporcionando estabilidad y autonomía de decisiones.

Sin embargo, dicha independencia tiene que ser entendida dentro de las limitaciones impuestas por el régimen que de manera significativa obstaculizaba el desarrollo de los colectivos, sobre todo por medio de la falta de subvenciones oficiales y falta de coordinación de las actividades del TI a escala nacional. En este aspecto, el TEI, como otros grupos, fue víctima de ataques por parte de la Administración, ya fuera desde la censura, ya fuera desde el punto de vista legislativo. Así, las normativas vigentes durante los años del franquismo, como la Ley de Policía de Espectáculos, impuestos de la SGAE, discriminación en lo referente a la Seguridad Social, falta de un estatuto que defendiera y protegiera los grupos y las cooperativas tampoco ayudaron en su avance. Las ayudas concedidas junto con algunas subvenciones por parte de los organismos oficiales cubrieron únicamente las necesidades inmediatas. De ahí que el Pequeño Teatro fuera finalmente cerrado por deudas que se acumulaban desde el día de su apertura. Seguramente, no ayudó la falta de experiencia de los miembros del grupo en el manejo de fondos obtenidos, y en consecuencia la falta de previsión de las secuelas. En este sentido, el TEI se regía por sus intenciones de estrenar los montajes, independientemente de los efectos económicos que estos hechos pudieran provocar.

## Independencia estética.

La conquista de nuevos lenguajes artísticos será otro de los motores claves de independencia del Yo-actor dentro del desarrollo del TEI. Partiendo de la necesidad de reformar el modelo interpretativo dominante en el país, el colectivo buscó nuevas formas de expresión escénica, siguiendo pasos de la Vanguardia. La nueva estética tendía a independizar al actor de los modelos burgueses de representación teatral, rompiendo de este modo los esquemas tradicionales que reinaban en la escena española. Comprobada la inadecuación de las estrategias existentes, que sobre todo dan lugar a la creación de un abismo entre el público, en su mayoría burgués y los artistas que anhelan su independencia, el colectivo propone una alternativa al lenguaje oficial. El rechazo a la poética socialrealista será aquí el punto de partida para la creación de los montajes. El TEI quiso trazar un camino en el que una nueva estética recuperara la fe en la representación, la misión pedagógica del arte y su dimensión política, pero que no fuera realista. Aunque las primeras obras del TEM pueden incluirse dentro de un minucioso realismo introspectivo, en su desarrollo el grupo extiende sus investigaciones lejos de la imitación de la realidad. Así, la librición estética del actor del TEI estará marcada por una base introspectiva del trabajo inicial que con el tiempo evolucionará hacia elementos populares dentro del paradigma expresionista.

Sin embargo, el rechazo de la poética realista y la simbología franquista no sólo determinó el desarrollo estético del grupo, sino también llevó a limitarlo. La conquistada independencia volvía a ser otra vez dependencia de los recursos adscritos al desacuerdo con el sistema dominante, como el chiste de doble sentido, simbología camuflada, la farsa y el sarcasmo, el gag y el *sketch*. En este sentido, resulta aplicable la teoría de Heras quien opina que aunque estos lenguajes se justificaban «por querer dar naturalidad y frescura al montaje», en realidad, «no hacían sino ocultar nuestras propias incapacidades estéticas, fruto de un aprendizaje autodidacta» (Heras, 2003b: 180).

En las actuaciones del TEI se observan muchas irregularidades, vinculadas sobre todo a la incapacidad de mantener el mismo tono y calidad en todos los montajes estrenados, provocada por la falta de conocimiento teórico y técnico suficiente para poder llegar al nivel de una representación experimental de la Vanguardia. De ahí que la investigación estética llevada a cabo por el TEI durante toda su trayectoria, aunque válida dentro de la búsqueda realizada por el colectivo, no llegase a convertirse en una práctica específica. Las ambiciones de seguir las últimas aportaciones estéticas, en muchas ocasiones quedaron en el plano de un intento (*Después de Prometeo*), o incluso de un intento fallido (*Preludios para una fuga*). Las referencias de modelos a seguir conocidas, en la mayoría de los casos, únicamente de manera teórica, no lograron ser introducidas con el estudio necesario. Por esa

razón, llevaron a creaciones, o incluso, imitaciones superficiales. En este aspecto influyó de manera significativa el hecho de las aportaciones de Stanislavski, Brecht, Grotowski, Artaud o Living Theatre fueron descubiertas en España de manera simultánea y no en su orden cronológico. Además, como relata Monleón: «El desconocimiento de los movimientos teatrales paralelamente a su creación, la falta de resonancia en los espectáculos españoles, ha determinado que este conocimiento de las teorías de los grandes directores sea, además de retardado, cerrado». Entre los argumentos de la falsa o difícil percepción de las tendencias vanguardistas en la perspectiva española el crítico enumera también la marginación histórica de España: «las dos guerras mundiales del siglo XX han sido decisivas para definir unas situaciones políticas, en tanto han generado unas “postguerras” que aglutinaban los problemas de muchos países. La vida española ha estado al margen de estas realidades[...]» (Monleón, 1971: 8). A causa de este hecho, estos movimientos teatrales, correspondientes a unas necesidades y realidades dadas en otros países, en la Península no se dieron y no formaron parte de la tradición cultural española. Así, las revoluciones teatrales propuestas en la segunda mitad del siglo XX, eran una consecuencia del desarrollo, dentro del cual España no participó de manera activa. La investigadora polaca Urszula Aszyk opina incluso que «en España no hubo nunca ningún grupo de teatro de importancia que llevase como nombre propio la palabra “vanguardia”. Tampoco había en España manifestaciones colectivas de índole vanguardista. La historia de las tendencias vanguardistas en el teatro español forma unos esfuerzos más bien individuales que surgían a lo largo de este siglo con las ideas de renovación del teatro español» (Aszyk, 1986: 175).

Lejos de aceptar un juicio tan severo, hay que volver a reconocer que la independencia estética del TEI se quedó en el nivel de las ambiciones y los intentos. Este hecho se hace muy visible al analizar y resumir las críticas de los espectáculos del TEI. Es el caso de las producciones que seguían la línea de libertad formal y estética aunque no rompieran los moldes escénicos (de lugar, tiempo o texto) presentes en los escenarios españoles, y se centraran más en profundizar en el trabajo de interpretación actoral, como en *Lo que te dé la gana*, *Historia del zoo*, *¡Oh, papá, pobre papá....!*, *Amantes: vencedores y vencidos*, *Los justos*, *Mambrú se fue a la guerra*. En cambio, cuando el TEI intentaba comprometerse con propuestas más arriesgadas, siguiendo lo que a su entender eran las aportaciones de Roy Hart, Living Theatre o Robert Wilson, el resultado fue acogido de manera desigual o incluso, rechazado. En estos experimentos el TEI intentaba deconstruir el orden formal, ya fuera por la falta de texto lineal (*Después de Prometeo*), ya fuera por la introducción de códigos propios de *sketches* (*Terror y miseria del III Reich*), ya fuera por una atemporalidad unida a un fuerte psicologismo de los personajes (*Súbitamente el último verano*), o ya fuera por medio de efectos visuales unidos a un fuerte compromiso político (*Preludios para una fuga*). Estas experiencias aunque a veces fueron del



gusto del público, como ocurrió en el caso de la obra de Brecht, fueron en su mayoría rechazadas por la crítica.

En este punto surge la pregunta sobre el legado de la independencia del actor propuesta por el TEI. Los efectos de la nueva actitud emancipada fueron ya visibles durante los años de funcionamiento del grupo. Los críticos, aunque no siempre convencidos de los aciertos estéticos del TEI, constantemente subrayaban el nivel de preparación, eficacia, disposición física y de voz e interpretación de los actores de la compañía, que constituye un punto importante dentro de la conquista de la autonomía actoral. No obstante, el alcance y validez del trabajo se hicieron patentes, sobre todo, finalizada ya la experiencia del TEI. El colectivo, educado en el laboratorio creado en el Pequeño Magallanes, incorporó a una nueva generación de actores y creadores que serían el soporte, a partir de los años ochenta, no sólo del teatro, sino también de una incipiente industria audiovisual de cine y televisión, y serían el motor de nuevas formaciones teatrales que aplicarían las enseñanzas heredadas de los años del Teatro Independiente. Este hecho se hace sobre todo visible a la hora de la desaparición de los teatros estables, cuando sus componentes empiezan a acceder a las empresas públicas. En este sentido, la trayectoria del Teatro Experimental Independiente resulta muy significativa. Es del laboratorio y del grupo del TEI de donde procederá el mayor número de profesionales de teatro de las décadas de 1980 y 1990, e incluso de hoy en día. Como indica Oliva (2004: 260) así sucedió con José Carlos Plaza, director de Centro Dramático Nacional, junto con una larga lista de actores, entre ellos, sobre todo, Enriqueta Carballera, Ana Belén, Francisca Ojea, Francisco Vidal, Pedro Martínez o Chema Muñoz.

Por otro lado, hoy en día todavía se pueden vislumbrar pistas de la supervivencia del modelo actoral propuesto por el TEI en la existencia del Laboratorio William Layton en Madrid, que presume de ser la primera escuela privada de interpretación que se creó en España. La trayectoria del heredero del Laboratorio del Pequeño Teatro Magallanes empezó oficialmente en 1985, aunque en realidad comenzó su funcionamiento dos años antes, en el momento que finalizó la trayectoria del TEC. En la actualidad, a pesar de la muerte de Layton, el Laboratorio sigue abierto y presume de una nómina inabarcable de alumnos que han pasado y lo siguen haciendo por sus aulas.

Concluyendo, se puede añadir que el presente trabajo es sólo un aporte más a la historia del Teatro Independiente y supone una contribución que va perfilando la esencia de los colectivos desde el punto de vista académico. Se espera que esta investigación, más allá de su objetivo inmediato, sirva como una aportación para un análisis más profundo de todo el movimiento independiente en España.



## ANEXOS.

### I. Crono-biografía del TEM y TEI

AÑO: 1960	HECHOS
octubre	Primer curso del TEM bajo el nombre de Curso de Preparación Técnica y Práctica de Actores en el ático del Teatro Calderón.
AÑO: 1961	HECHOS
enero	El curso se traslada al Círculo de Medina, en la calle San Marcos 40.
AÑO: 1962	HECHOS
4 de marzo	Gala benéfica en el Hotel Plaza organizada para recaudar fondos para el TEM.
21 de mayo	Inauguración del local en la calle Barquillo 32.
AÑO: 1963	HECHOS
2 – 9 de enero	Miguel Narros en nombre del TEM participa en el I Congreso Internacional del ITI en Bruselas, dedicado a la voz y el cuerpo.
31 de enero	Estreno de <i>Hospital de los locos</i> de J. Valdivielso (dir. Miguel Narros) en el Instituto de Cultura Hispánica.
2 de diciembre	Estreno de <i>la Historia del zoo</i> y <i>La caja de arena</i> de E. Albee (dir. William Layton) en el Teatro Valle-Inclán, bajo el nombre de Teatro de los Jóvenes.
AÑO: 1964	HECHOS
	Curso sobre la ética del actor pronunciado por José María de Quinto en el TEM.
	Miguel Narros se hace cargo de la dirección del Teatro Español de Madrid (permanecerá en el cargo hasta 1970).
AÑO: 1965	HECHOS
2 – 9 de mayo	TEM participa en el III Congreso Internacional del ITI en Essen, centrado en el tema de la improvisación.
2 de junio	Estreno de <i>Proceso por la sombra de un burro</i> de F. Dürrenmatt (dir. José Carlos Plaza) en la sede el TEM.
Junio	Presentación del <i>Hospital de los locos</i> de J. Valdivielso y <i>Farsa llamada Danza de la Muerte</i> de J. Pedraza (dir. Miguel Narros) en París, dentro del ciclo del Teatro de las Naciones.
AÑO: 1966	HECHOS
1 de febrero	Representación de <i>Proceso por la sombra de un burro</i> en el Teatro Beatriz (en cartel hasta 1 de mayo 1966); Premio Nacional de Teatro de 1967.
3 de octubre	Estreno de <i>Numancia</i> de M. Cervantes (dir. Miguel Narros) en el Teatro Español con la participación de los actores del TEM.

22 de noviembre	Estreno de <i>Cuento para la hora de acostarse</i> de S. O'Casey (dir. Renzo Casali) en el Teatro Beatriz; en cartel hasta 18 de diciembre 1966.
<b>AÑO: 1967</b>	<b>HECHOS</b>
20 de abril	Estreno de <i>Noche de reyes</i> de W. Shakespeare (dir. William Layton) en el Teatro Beatriz.
26 de octubre	Representaciones del <i>Proceso por la sombra de un burro</i> en el Teatro Beatriz; en cartel hasta 16 de noviembre.
<b>AÑO: 1968</b>	<b>HECHOS</b>
25 de octubre	Estreno de <i>Electra</i> de Sófocles (dir. José Carlos Plaza) en el Teatro del Prado.
noviembre	Presentación de <i>Electra</i> en el III Festival de Teatro Nuevo de Valladolid.
<b>AÑO: 1969</b>	<b>HECHOS</b>
enero	Separación del TEM y creación del TEI.
18 de enero	Estreno de <i>Terror y miseria del III Reich</i> de B. Brecht en el Colegio Mayor San Juan Evangelista (dir. José Carlos Plaza), prohibida inmediatamente.
16 de abril	Inscripción del TEI en el Registro Nacional de Teatros de Cámara y Ensayo y Agrupaciones Escénicas no profesionales.
26 de septiembre	Estreno de <i>La sesión</i> de P. Población en el Teatro Bellas Artes (dir. José Carlos Plaza).
octubre	Estreno de <i>La boda del hojalatero</i> de J.M. Synge en el Colegio Mayor San Juan Evangelista (dir. José Carlos Plaza).
<b>AÑO: 1970</b>	<b>HECHOS</b>
enero	Estreno de <i>La sombra del valle</i> de J.M. Synge en el Colegio San Juan Evangelista (dir. José Carlos Plaza).
4 de mayo	Participación del TEI en I Festival Internacional de Teatro Independiente (Festival Cero), con un coloquio y presentación de <i>La sesión</i> , espectáculo que fue finalmente cancelado.
14 de junio	Reposición de <i>La sesión</i> en el Teatro Marquina; Premio Nacional de Teatro de 1970, Premio Ciudad de Valladolid, para Trinidad Rugero por la interpretación en la obra.
10 de octubre	Estreno de <i>Último romántico de su tiempo</i> , obra en la que participan los actores del TEI bajo la dirección de José Carlos Plaza.
<b>AÑO: 1971</b>	<b>HECHOS</b>
7 de julio	Apertura de la sala Pequeño Teatro Magallanes y estreno de <i>Lo que te dé la gana</i> de H. Hester y D. Apolinar (dir. José Carlos Plaza); en cartel hasta 15 de enero de 1972.
9 de julio	Estreno de <i>La muy legal esclavitud</i> de A. Martínez Ballesteros (dir. José Carlos Plaza) en el Pequeño Magallanes; en cartel hasta 21 de octubre de 1971.

septiembre	Reposición de <i>Lo que te dé la gana</i> en el Pequeño Teatro Magallanes; en cartel hasta el 15 de enero de 1972.
3 de noviembre	Estreno de <i>Historia del zoo</i> de E. Albee (dir. William Layton) en el Pequeño Teatro Magallanes; en cartel hasta 12 de mayo de 1972. El espectáculo se alternó en cartelera con <i>La muy legal esclavitud</i> y <i>Lo que te dé la gana</i> .
<b>AÑO: 1972</b>	<b>HECHOS</b>
17 de enero	Estreno de <i>¡Oh, papá, pobre papá, que mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!</i> de A. Kopit (dir. José Carlos Plaza) en el Pequeño Magallanes; en cartel hasta 30 de julio de 1972.
20 de enero	Premio Santiago Pérez Oviedo (Premios Ciudad Valladolid) por la interpretación de conjunto en la obra <i>La sesión</i> .
8 de mayo	Estreno de <i>Amantes: vencedores y vencidos</i> de B. Friel (dir. José Carlos Plaza) en el Pequeño Magallanes; en cartel hasta 30 de julio de 1972.
6 de septiembre	Reposición de <i>Historia del zoo</i> de E. Albee (dir. William Layton) en el Pequeño Magallanes; en cartel hasta 25 de septiembre.
25 de septiembre	Estreno de <i>Después de Prometeo</i> (dir. colectiva) en el Pequeño Teatro Magallanes; en cartel hasta mediados de octubre prohibido a causa de «insuficiencia de camerinos».
20 de noviembre	Estreno de <i>Historia de un soldado</i> de I. Stravinsky (dir. José Carlos Plaza) en el Pequeño Teatro Magallanes; en cartel hasta final de 1972.
<b>AÑO: 1973</b>	<b>HECHOS</b>
enero	Premio de <i>El espectador y la crítica</i> por la mejor programación de una sala comercial y la mejor labor de conjunto durante la temporada 1972.
8 de enero	Estreno de <i>Los justos</i> de A. Camus (dir. José Carlos Plaza) en el Pequeño Teatro Magallanes; en cartel hasta 13 de mayo de 1973.
23 de abril	Estreno de <i>Un ligero dolor</i> de H. Pinter (dir. José Carlos Plaza) en el Pequeño Teatro Magallanes; en cartel hasta 2 de junio de 1973.
11 de junio	Estreno de <i>Proceso por la sombra de un burro</i> de F. Dürrenmatt (dir. José Carlos Plaza) en el Pequeño Teatro de Magallanes; en cartel hasta 29 de julio de 1973.
desde septiembre	Gira de <i>Historia del zoo</i> , <i>¡Oh papá, pobre papá...!</i> , <i>Proceso por la sombra de un burro</i> , que viajan por provincias hasta 1974.
<b>AÑO: 1974</b>	<b>HECHOS</b>
13 de abril	Estreno de <i>Mambrú se fue a la guerra</i> de D. Rabe (dir. William Layton) en el Pequeño Teatro Magallanes; en cartel 30 de junio de 1974.
13 de mayo	Reposición de <i>¡Oh, papá, pobre papá...!</i> en el Teatro Benavente (junto con <i>Quejío de La Cuadra</i> ); en cartel 13 de junio de 1974.
8 de agosto	Estreno de <i>Terror y miseria del III Reich</i> de B. Brecht (dir. José Carlos Plaza) en el Teatro Benavente; en cartel hasta 10 de noviembre de 1974.

desde octubre	Gira de <i>Terror y miseria del III Reich</i> .
29 de septiembre	Estreno de <i>Súbitamente el último verano</i> de T. Williams (dir. José Carlos Plaza) en el Pequeño Teatro Magallanes; en cartel hasta 9 de febrero de 1975.
<b>AÑO: 1975</b>	<b>HECHOS</b>
18 de junio	Reposición de <i>Terror y miseria del III Reich</i> en el Pequeño Teatro Magallanes.
<b>AÑO: 1976</b>	<b>HECHOS</b>
19 de mayo	Preestreno de <i>Cándido</i> de Voltaire (dir. José Carlos Plaza) en Valladolid.
8 de julio	Desalojo del Pequeño Teatro Magallanes y su cierre definitivo.
28, 29, 30 de julio	Presentación de <i>Cándido</i> en la Biennale de Venecia.
3 de septiembre	Estreno de <i>Cándido</i> en el madrileño Teatro Lara.
<b>AÑO: 1977</b>	<b>HECHOS</b>
30 de mayo	Preestreno de <i>Preludios para una fuga</i> (dir. José Carlos Plaza) en el Teatro Monumental, como parte de la campaña electoral del Partido Comunista de España.
11 de noviembre	Estreno de <i>Preludios para una fuga</i> en el Teatro Valle Inclán.
noviembre-diciembre	Desaparece el TEI.
<b>AÑO: 1978</b>	<b>HECHOS</b>
15 de marzo	Se constituye el TEC, presentación de los propósitos y programación en el Centro Cultural Juana Morodo.

## II. Relación de las obras estrenadas y representadas en el Pequeño Teatro Magallanes.

FECHA DE ESTRENO	SEMANAS EN CARTEL	OBRA, AUTOR	RESPONSABILIDADES	
7/07/71	27	<i>Lo que te dé la gana</i> , de H. Hester y D. Apolinar	TEI	estreno
7/07/71	15	<i>La muy legal esclavitud</i> , de A. Martínez Ballesteros	TEI	estreno
septiembre 1971	17	<i>Lo que te dé la gana</i>	TEI	reposición
03/11/71	18	<i>Historia del zoo</i> , de E. Albee	TEI	estreno
17/01/72	28	<i>Oh, papá, pobre papá</i> , de A. Kopit	TEI	estreno
14/02/72	12	<i>Quejío</i> , trabajo colectivo	La Cuadra	estreno
12/03/72	8	<i>Historia del zoo</i> , de E. Albee	TEI	reposición
02/04/72	9	<i>Quejío</i> , trabajo colectivo	La Cuadra	reposición
08/05/72	12	<i>Amantes: vencedores y vencidos</i> , de B. Friel	TEI	estreno
10/05/72	3	<i>Esta noche, Brel</i>	Alfonso Manuel Gil	estreno
25/09/72	3	<i>Después de Prometeo</i> , trabajo colectivo	TEI	estreno
30/10/72	10	<i>Retablillo de Don Cristóbal</i> , de F. García Lorca	Tábano	estreno
13/11/72	7	<i>Historia de un soldado</i> , de I. Stravinski	TEI	estreno
08/01/73	12	<i>Los justos</i> , de A. Camus	TEI	estreno
23/04/73	5	<i>Un ligero dolor</i> , de H. Pinter	TEI	estreno
04/05/73	3	<i>El interrogatorio de Nick</i> , de A. Kopit	Compañía de Repertorio Norteamericano	estreno
04/05/73	3	<i>El metro</i> , de L. Jones	Compañía de Repertorio Norteamericano	estreno
28/05/73	hasta 31/05/73	<i>Cuento para la hora de acostarse</i> , de S. O'Casey	Esperpento	estreno
11/06/73	7	<i>Proceso por la sombra de un burro</i> , de F. Dürrenmatt	TEI	estreno
04/12/73	10	<i>Los Acreedores</i> , de A. Strindberg, versión de A. Sastre	Compañía de Mari Paz Ballesteros	reposición

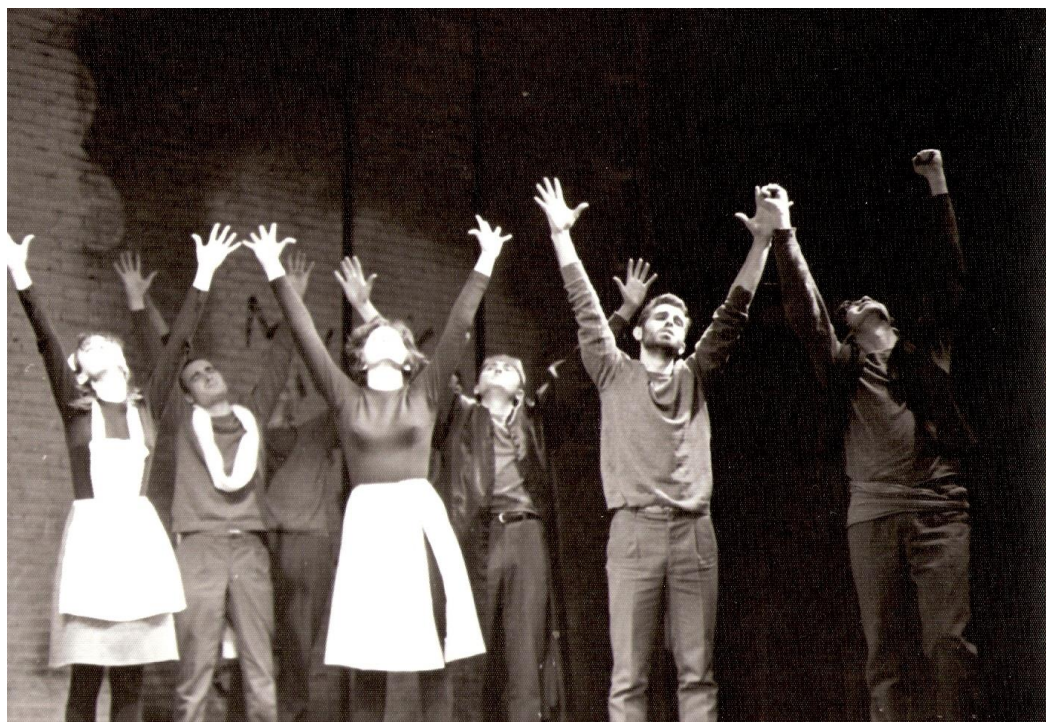
14/02/74	4	<i>La Moschetta</i> , de Ruzante	Ventura Pons	estreno
23/02/74	6	<i>El niño y la locomotora</i> , de J. Ruiz y C. Luis Alardo	Ángel Luis Ramírez	estreno
15/03/74	3	<i>Anfitrión, pon tus barbas a remojar</i> , de J. Carballo	Ensayo Uno – En Venta	estreno
13/04/74	11	<i>Mambrú se fue a la guerra</i> , de D. Rabe	TEI	estreno
11/07/74	3	<i>Diario de un loco</i> , de N. Gogol	Daniel Bohr, Carlos Pereira	reposición
26/08/74	9	<i>Te juro, Juana, que tengo ganas</i> , de E. Carballido	Adela Escartín	estreno
29/09/74	25	<i>Súbitamente último verano</i> , de T. Williams	TEI	estreno
14/02/75	6	<i>Magnus e hijos</i> , S.A., de R. Monti	Rajatabla, Taller de Teatro del Ateneo de Caracas	estreno
01/04/75	2	<i>Los diálogos de Ruzante</i> , de Ruzante	Esperpento	reposición
	3	<i>Cantos de vida e norte</i> , poetas gallegos	Amancio Prada	
06/05/75	2	<i>Edipo en Hiroshima</i> , de L. Candoni	Carlos Pereira	estreno en Madrid
23/05/75	3	<i>Poesía española</i>	Francisco Curto, Juli Murillo	
18/06/75	17	<i>Terror y miseria del III Reich</i> , de B. Brecht	TEI	reposición
17/10/75	6	<i>Pequeñas cosas para un sitio pequeño</i> , de A. Taraborrelli	Centro de Investigaciones Teatrales	estreno
05/11/75	4	<i>Poeta en Nueva York</i> , de F. García Lorca	Servando Carballer	estreno
diciembre 1975	2	<i>Caravel de caraveles</i>	Amancio Prada	estreno
diciembre 1975	2	<i>La nube</i>	Grupo Libélula	estreno
19/12/75	2	<i>¡Viva el duque, nuestro dueño!</i> , de J. L. Alonso de Santos	Teatro Libre	estreno
enero 1976	2	<i>La nube</i>	Grupo Libélula	reposición
enero 1976	3	<i>¡Viva el duque, nuestro dueño!</i> , de J. L. Alonso de Santos	Teatro Libre	reposición
22/01/76	5	<i>Salomé</i> , de O. Wilde	Centro de Investigaciones Teatrales	reposición
febrero - marzo 1976	5	<i>La nube</i>	Grupo Libélula	reposición



marzo 1976	2	<i>Agora entramos nos (La nova cançó galega)</i>	Bibiano y Benedicto	
marzo 1976	1	<i>Canción castellana</i>	Ricardo Cantalapiedra	



### III. Fotografías

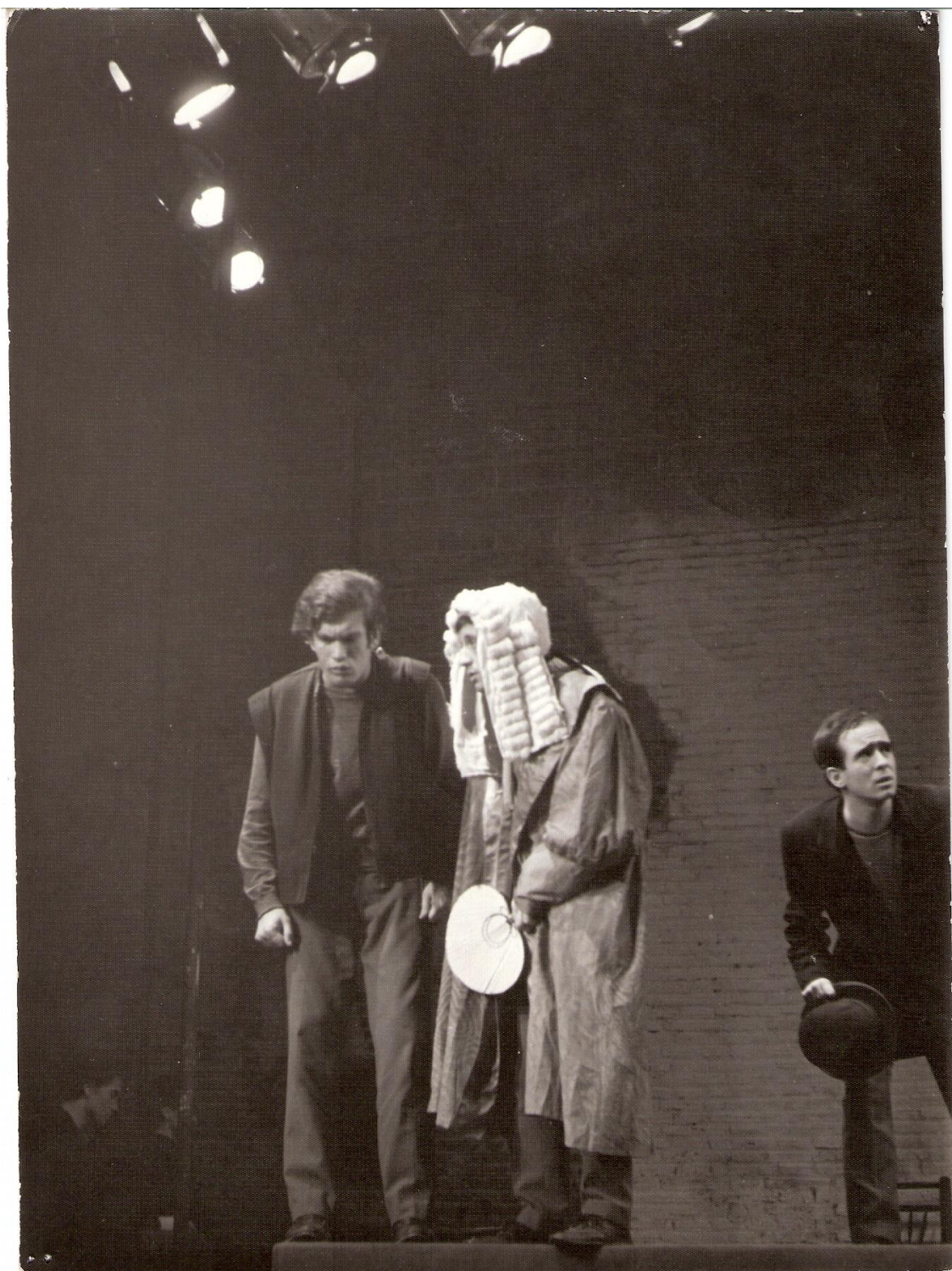


*Proceso por la sombra de un burro*, en escena: Trinidad Rugero, Miguel Ángel Ayones, Carmen Álvarez, José María Rodríguez.



*Proceso por la sombra de un burro*, escena grupal.





*Proceso por la sombra de un burro*, en escena: Joaquín Pueyo, Antonio Llopis, Francisco Vidal.





*Noche de reyes*, en escena: Trinidad Rugero, Carlos Garrido, Antonio Llopis, Francisco Vidal.



*Noche de reyes*, en escena: Francisco Vidal, Antonio Llopis, Juan Margallo.





*Noche de reyes*, en escena: Antonio Llopis, Petra Martínez, Juan Margallo, Francisco Vidal.





*Noche de reyes*, en escena: Francisco Vidal y Antonio Llopis.



*Noche de reyes*, en escena: Antonio Llopis, Petra Martínez, José Carlos Plaza, Carlos Garrido.



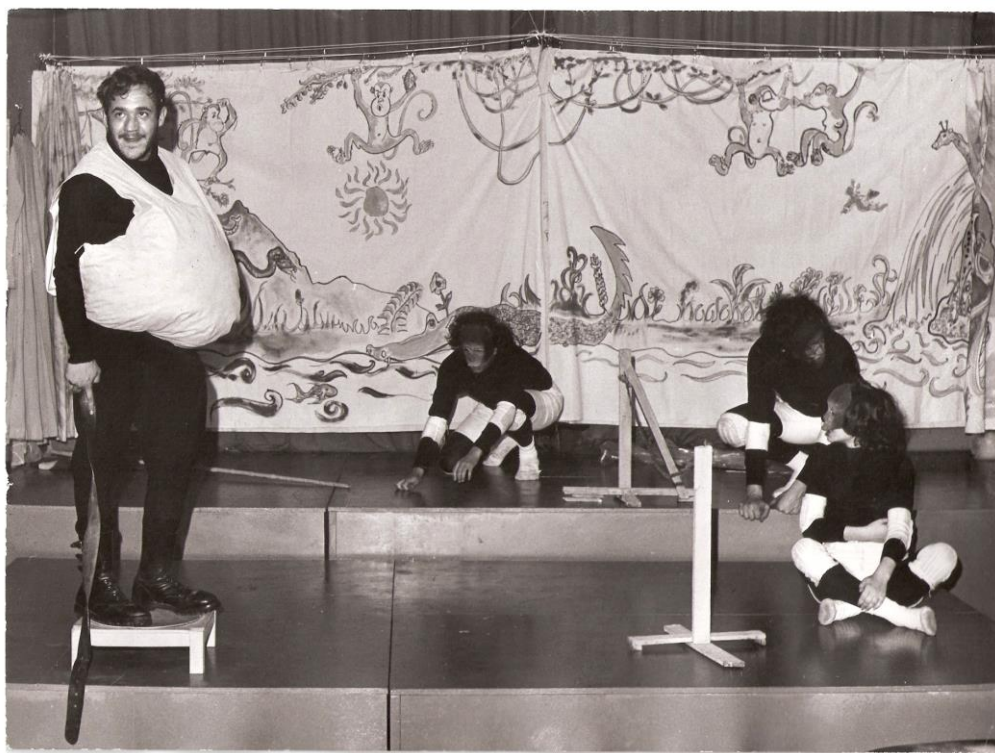


*Noche de reyes*, en escena: Antonio Llopis, Carlos Garrido, Francisco Vidal, José Carlos Plaza.

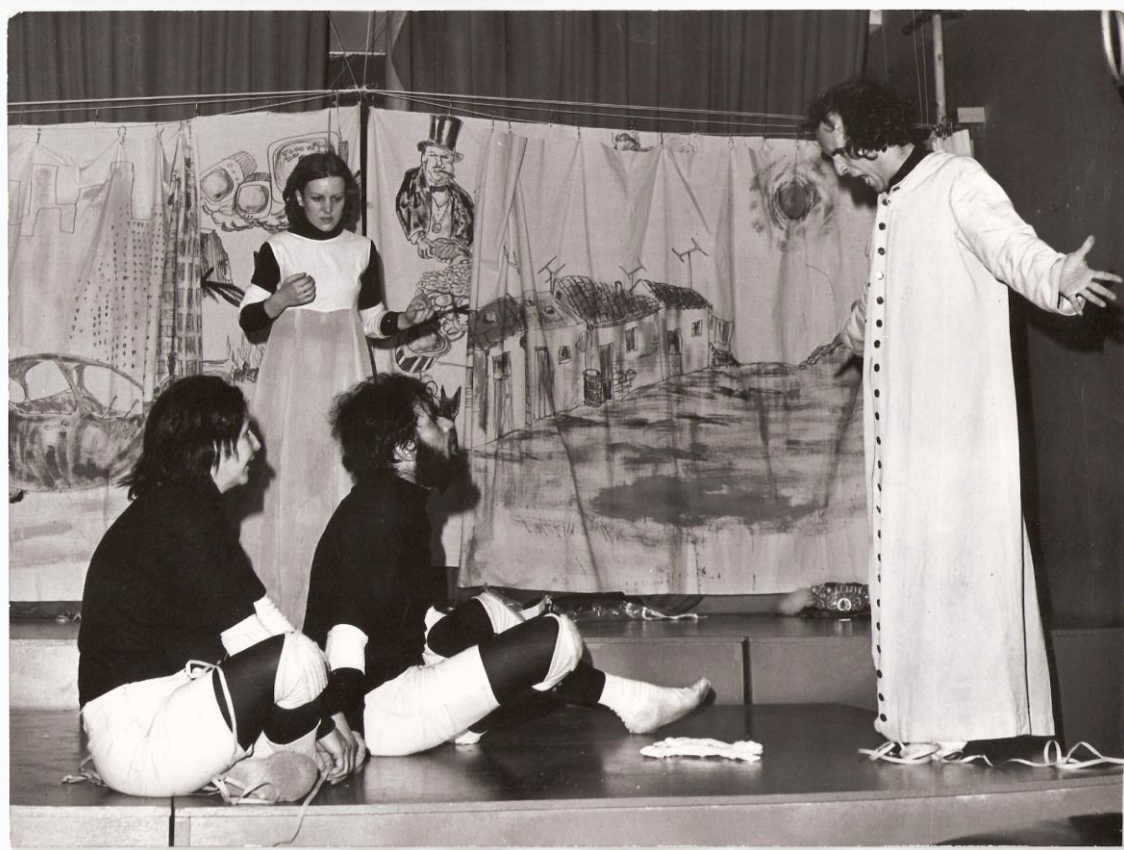




*La muy legal esclavitud*, en escena: Francisco Vidal, Paco Algora, Celia Azagra, Joaquín Pueyo.



*La muy legal esclavitud*, en escena: Paco Algora.



*La muy legal esclavitud*, en escena: Celia Azagra, Francisco Vidal, Joaquín Pueyo.





*La sesión, en escena: José Carlos Plaza, Francisco Vidal, José Luis Alonso de Santos.*



*Lo que te dé la gana*, en escena: Francisco Vida, Carmen Álvarez y José Manuel Egea.





*Lo que te dé la gana*, en escena: Paco Algora, Eduardo Puceiro, Silvia Ivó, Francisco Vidal, Joaquín Pueyo, Celia Azagra.



*Historia de un soldado, en escena: Francisco Vidal.*



*Historia de un soldado, en escena: Antonio Llopis, Francisco Vidal, Joaquín Pueyo.*





*Historia de un soldado*, en escena: Antonio Llopis, Tony Madighan, Francisco Vidal.





*Historia de un soldado*, en escena: Antonio Llopis, Joaquín Puello, Francisco Vidal.



*Historia de un soldado*, en escena: Francisco Vidal y Joaquín Pueyo.





*Historia de un soldado, en escena: Tony Madighan y Francisco Vidal.*





*Los justos*, en escena: Francisco Vidal y José Manuel Egea.





*Los justos*, en escena: Antonio Llopis, Francisco Vidal, Julio Morales.



*Los justos*, en escena: José Manuel Egea, Paca Ojea, Francisco Vidal, Antonio Llopis, Julio Morales.



*Los justos*, en escena: Julio Morales, Paca Ojea, Francisco Vidal, José Manuel Egea.





*¡Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en armario y a mí me da tanta pena!, en escena: Victoria Vera.*





*¡Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en armario y a mí me da tanta pena!*, en escena: Francisco Vidal y Paca Ojea.





*¡Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en armario y a mí me da tanta pena!*, en escena: Joaquín Pueyo, Paca Ojea y Francisco Vidal



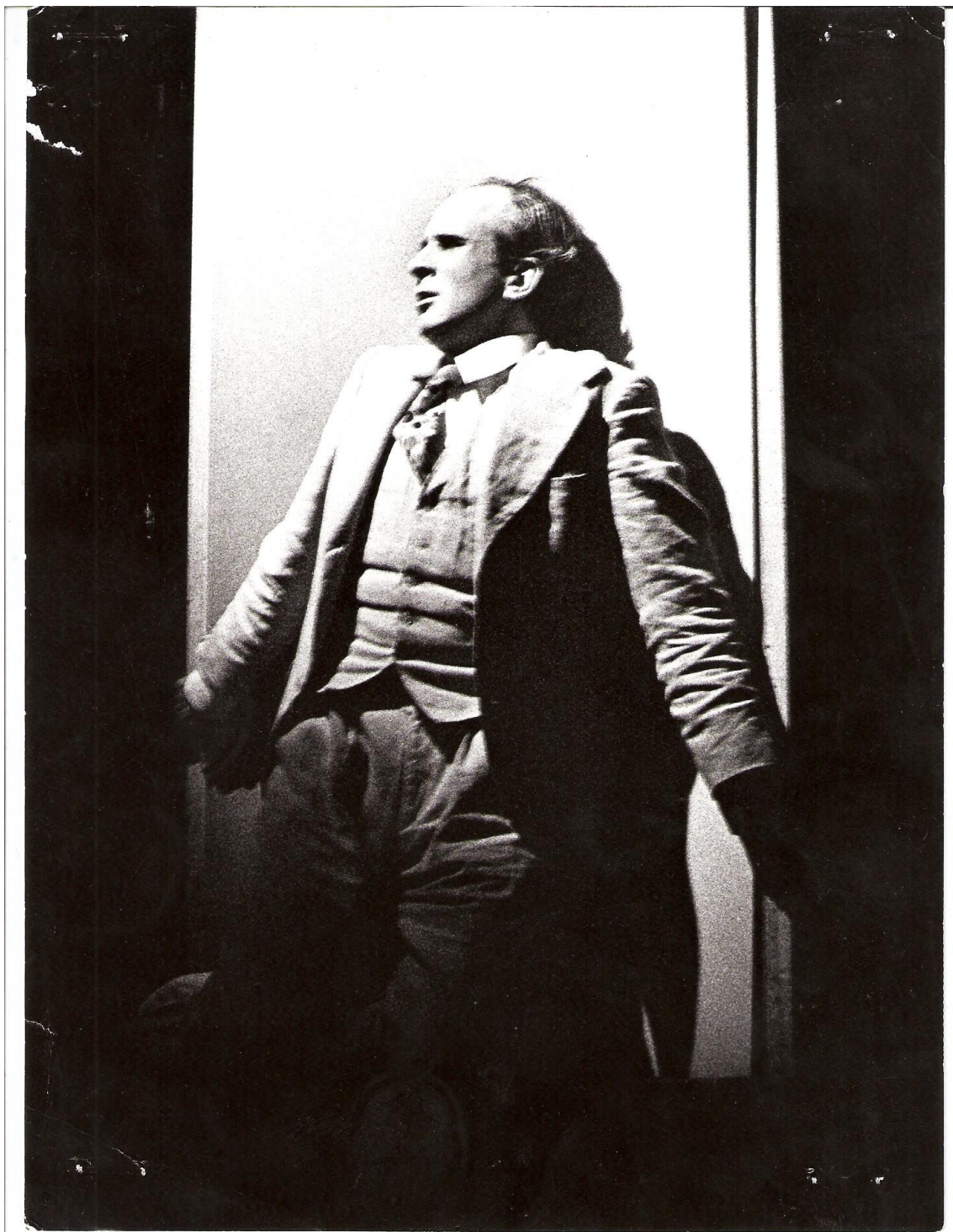
*¡Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en armario y a mí me da tanta pena!*, en escena: Paca Ojea y Francisco Vidal





*¡Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en armario y a mí me da tanta pena!*, en escena: Paca Ojea y Francisco Vidal





*¡Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en armario y a mí me da tanta pena!*, en escena: Francisco Vidal





*Amantes: vencedores y vencidos, en escena: Francisco Vidal*





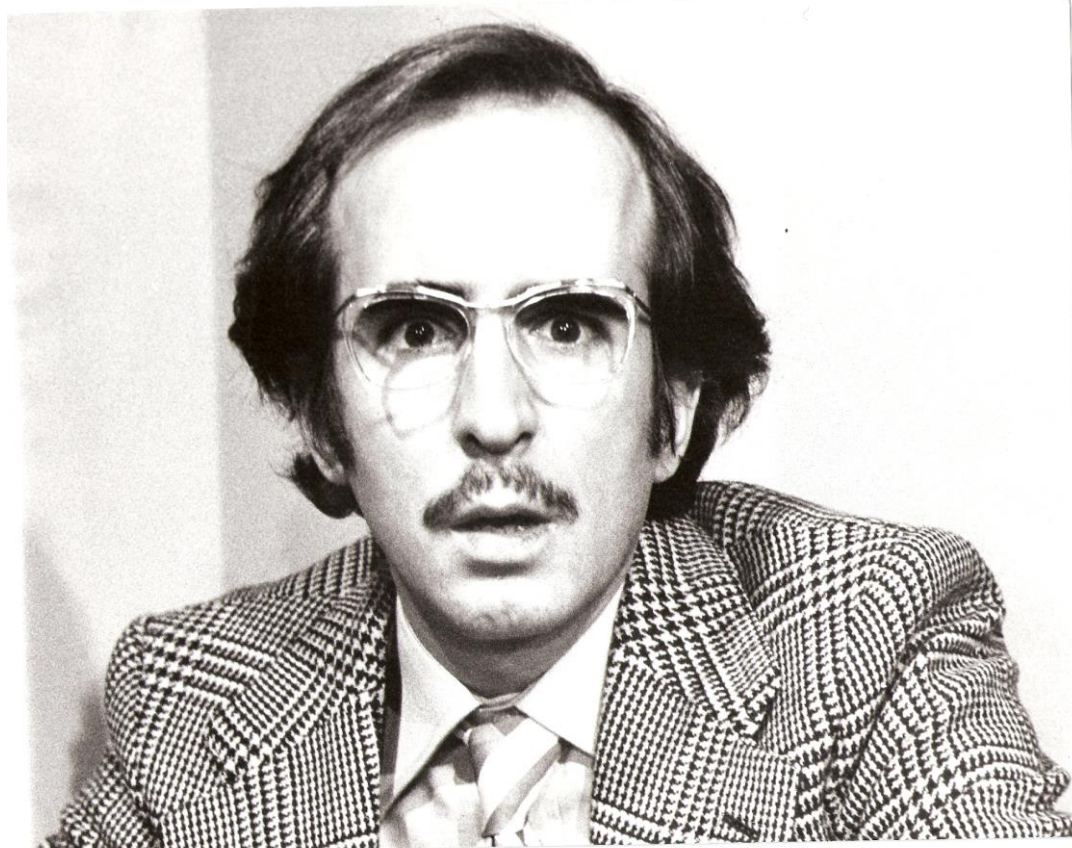
*Mambrú se fue a la guerra, en escena: Francisco Vidal*



*Mambrú se fue a la guerra, en escena: Francisco Vidal*



*Mambrú se fue a la guerra, en escena: Ana María Ventura y Francisco Vidal.*



*Mambrú se fue a la guerra, en escena: Francisco Vidal.*





*Mambrú se fue a la guerra*, en escena: Francisco Vidal





*Mambrú se fue a la guerra*, en escena: José María Muñoz y Francisco Vidal.





«Terror y miseria del  
Tercer Reich», de  
Bertold Brecht.

*Terror y miseria del II Reich, en escena: Begoña Valle.*

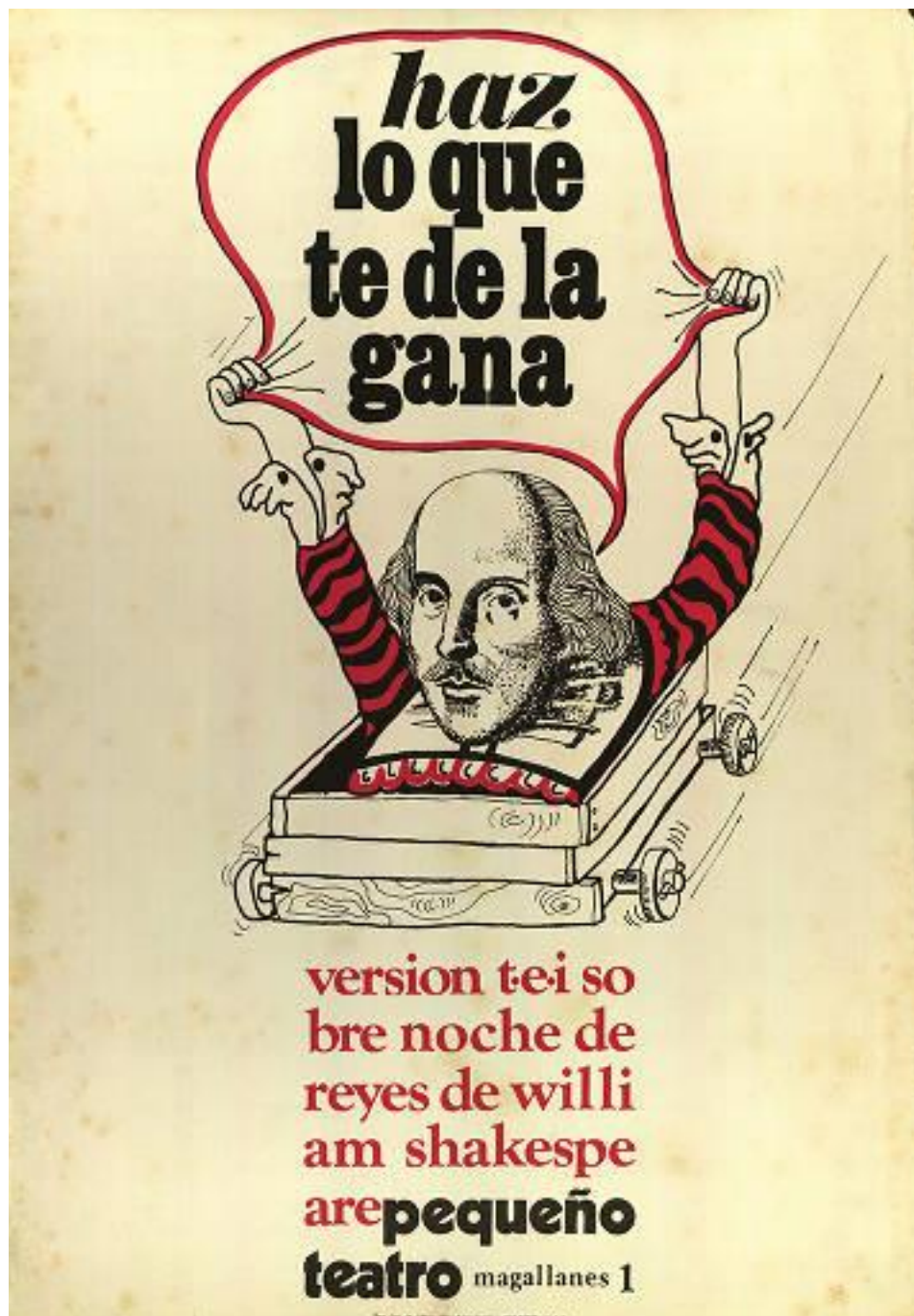


*Cándido*, escena grupal.

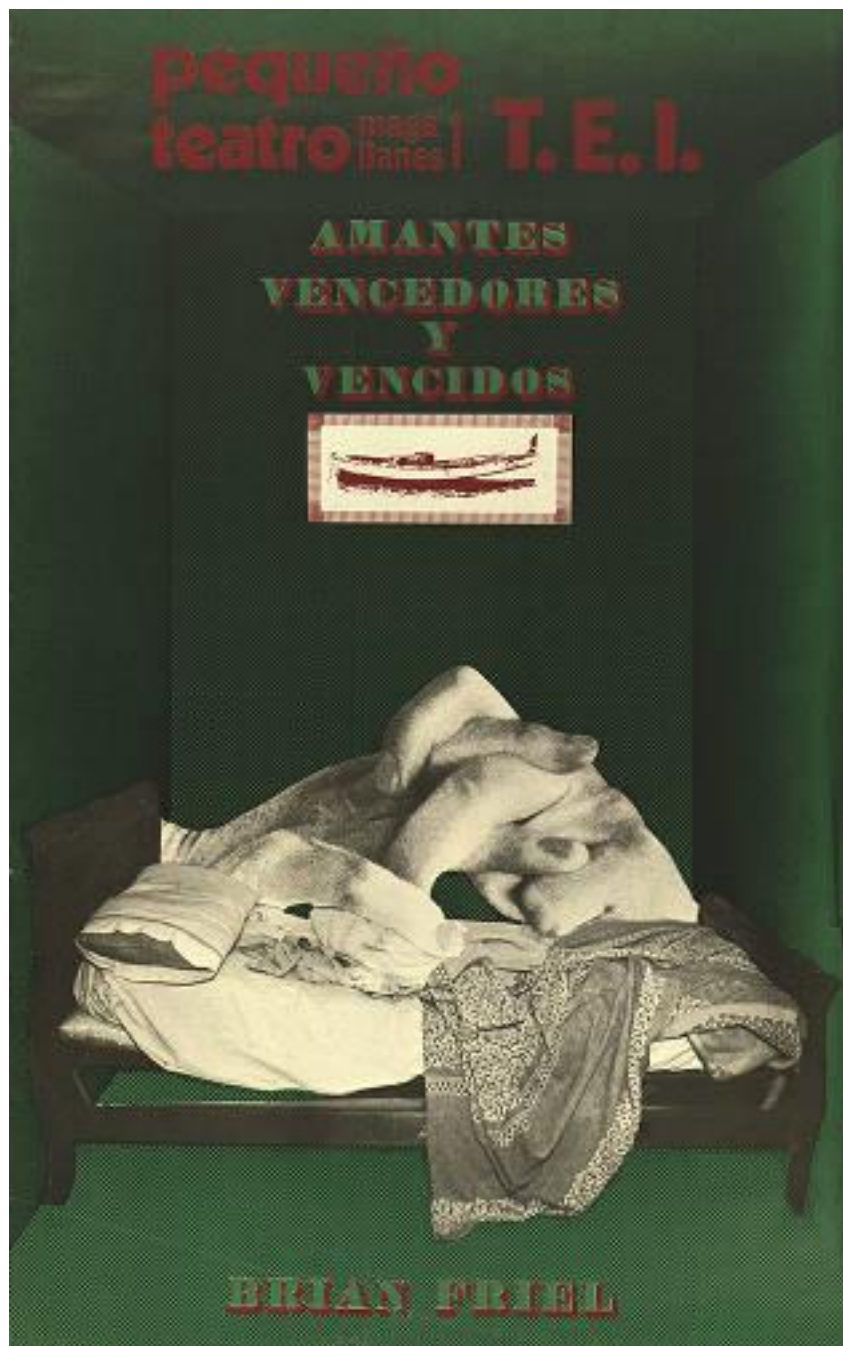




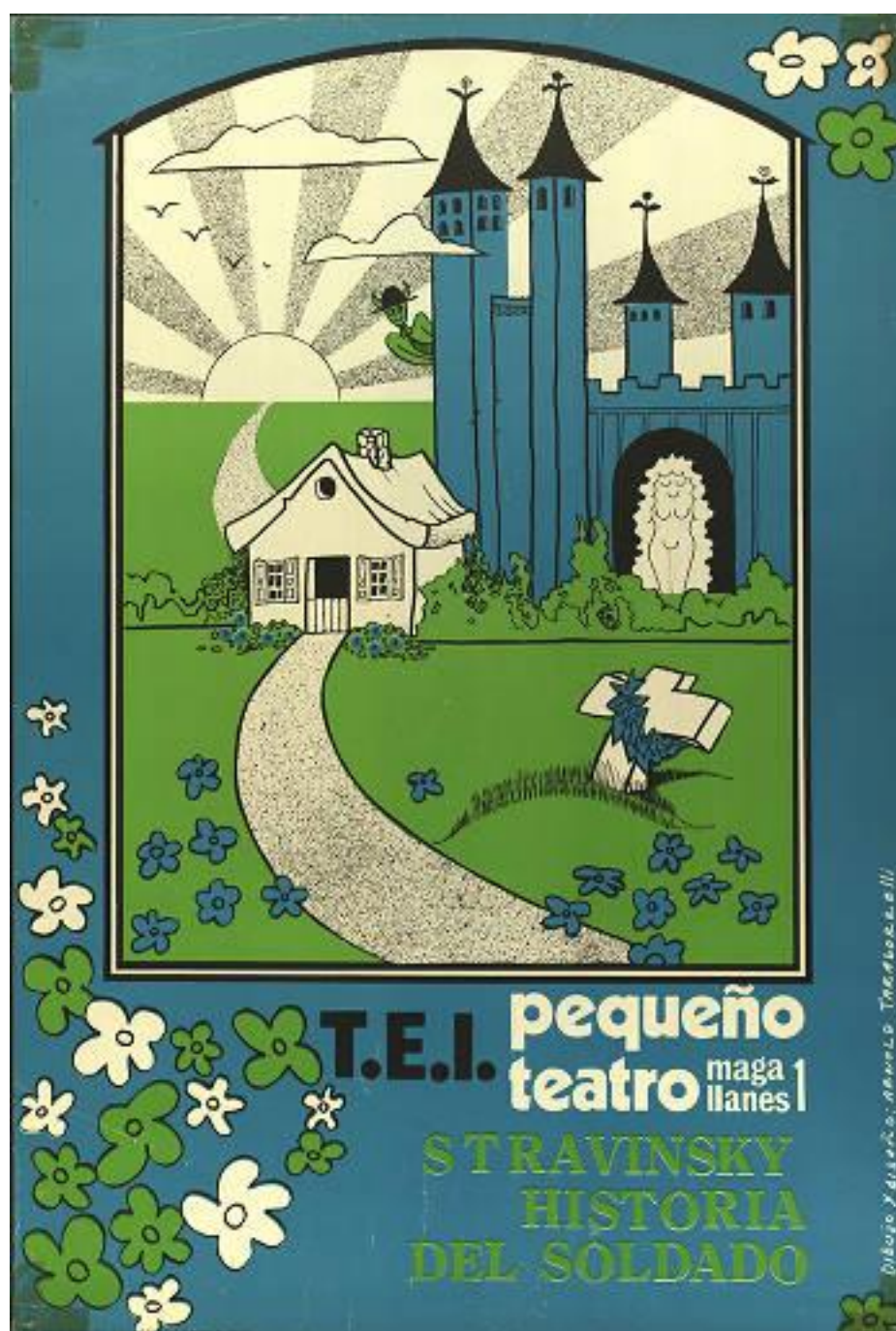
#### IV. Carteles



*Lo que te dé la gana*, 1971



*Amantes: vencedores y vencidos, 1972*



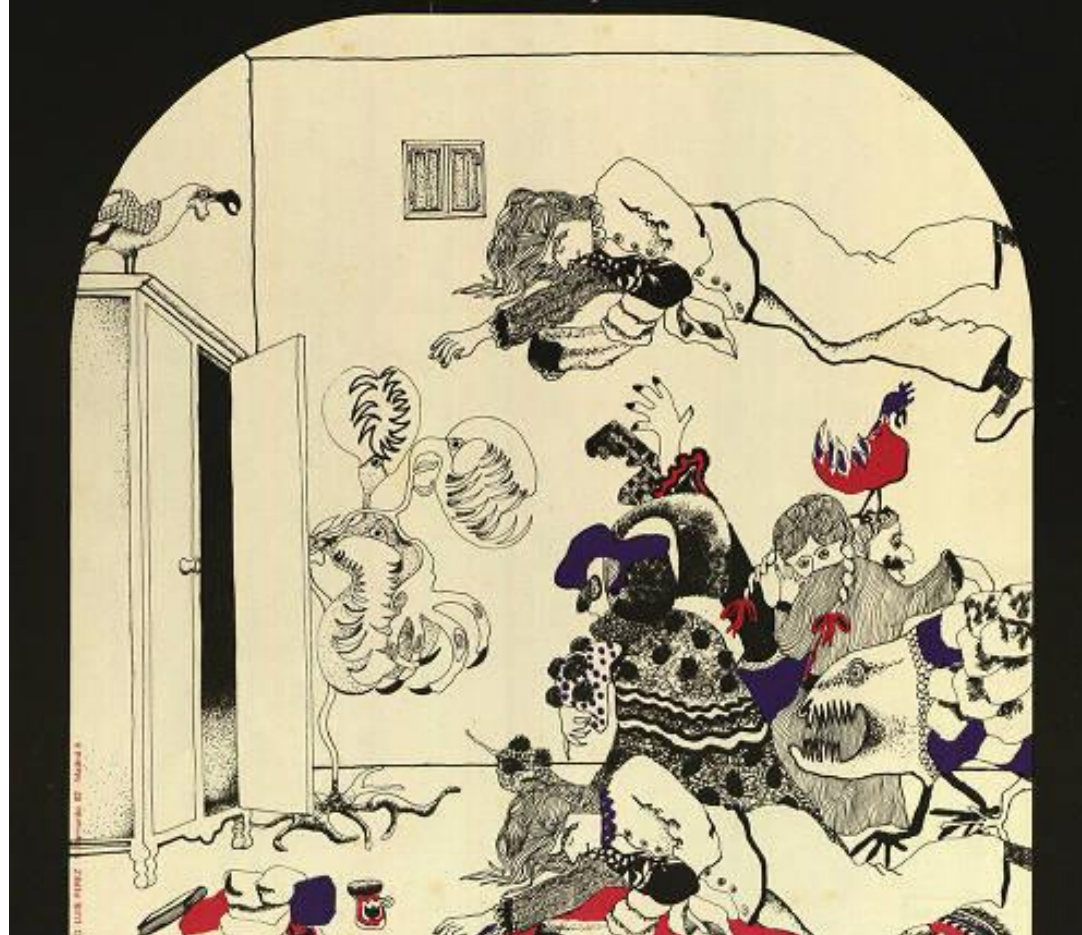
*Historia de un soldado, 1972*



**T.E.I.**

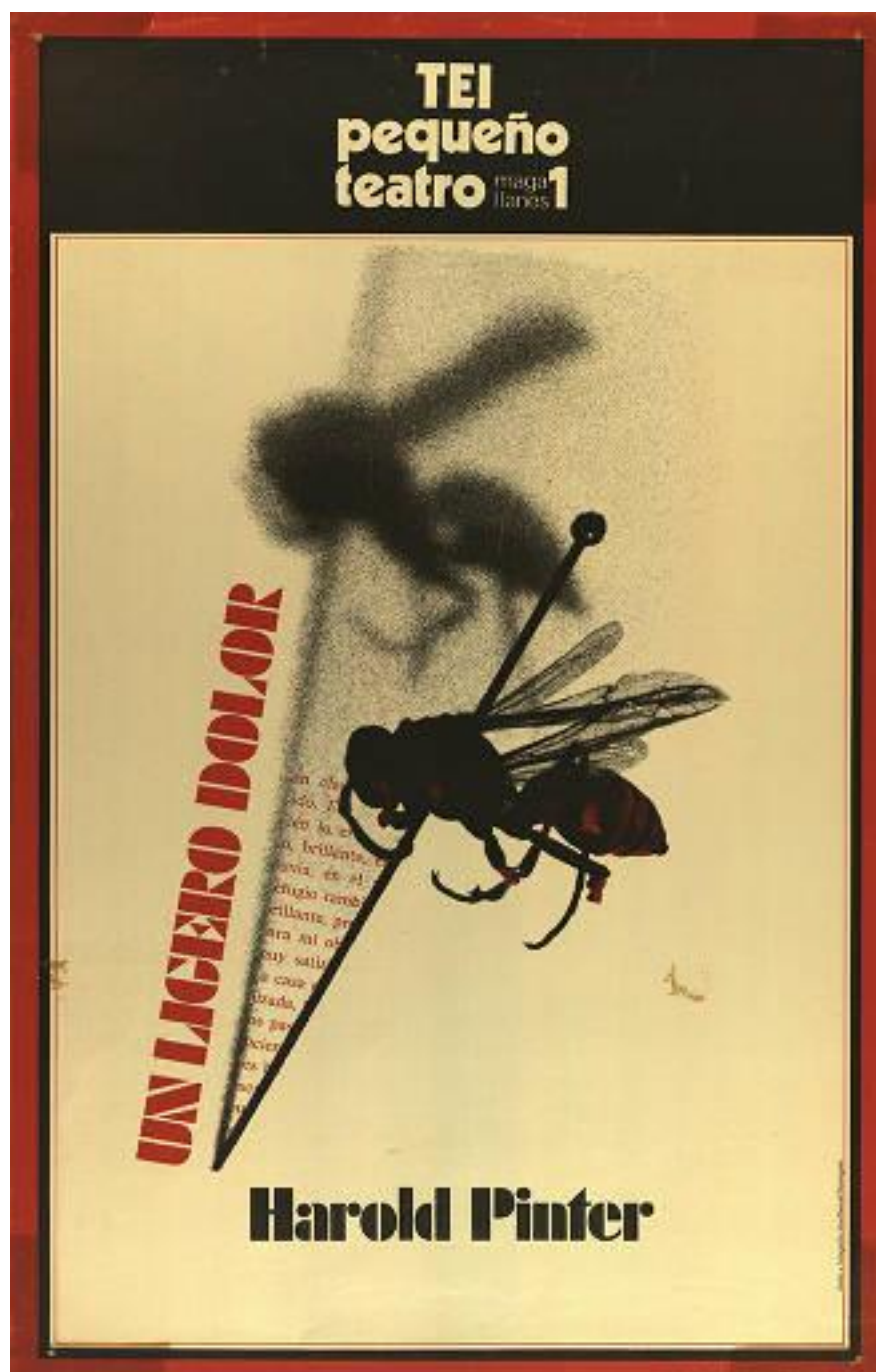
**OH PAPA, POBRE PAPA: MAMA TE  
HA METIDO EN EL ARMARIO Y  
A MI ME DA TANTA PENA!**

*arthur kopil*



*¡Oh, papá, pobre papá...!, 1972*





*Un ligero dolor, 1973*



*Súbitamente el último verano*, 1973



*Proceso por la sombra de un burro, 1976*



1975: TERROR Y MISERIA DEL III REICH

IGNACIO OCCHI PRESENTA

# VOLTAIRE **TEI** VOLTAIRE



MUSICA Y CANCIONES VICTOR MANUEL

ARREGLOS Y EJECUCION: MARIANO DIEZ MIGUEL ANGEL ROJAS  
ANTONIO GARCIA DE DIEGO JUAN CANOVAS

# **TEI** CANDIDO **TEI**

*Cándido*, 1976

## BIBLIOGRAFÍA.

### 1. FUENTES ARCHIVÍSTICAS.

Archivo General de la Administración Civil del Estado, Alcalá de Henares, Sección de Cultura 3(46), fondos del Ministerio de Información y Turismo.

**Expedientes del TEM:** *Historia del zoo* (caja 73/9435); *Proceso por la sombra de un burro* (caja 73/9527); *Cuento para la hora de acostarse* (caja 73/9563); *Noche de reyes* (caja 73/9587); *Electra* (caja 73/9675).

**Expedientes del TEI:** *Terror y miseria del III Reich* (caja 73/9653, caja 73/9845, caja 73/10090); *La boda del hojalatero* (caja 73/9738); *La sombra del valle* (caja 73/9750); *La sesión* (caja 73/9770); *Lo que te dé la gana* (caja 73/9845); *La muy legal esclavitud* (caja 73/9839); *Historia del zoo* (caja 73/9435); *¡Oh, papá, pobre papá...!* (caja 73/9524); *Amantes: vencedores y vencidos* (caja 73/9927); *Después del Prometeo* (caja 73/9968); *Historia de un soldado* (caja 73/9979); *Los justos* (caja 73/9321); *Un ligero dolor* (caja 73/9700); *Proceso por la sombra de un burro* (caja 73/9941); *Mambrú se fue a la guerra* (caja 73/10077); *Súbitamente el último verano* (caja 73/10099); *Cándido* (caja 73/10159); *Preludios para una fuga* (caja 73/1005).

Registro Nacional de Teatros de Cámara y Ensayo y Agrupaciones Escénicas no profesionales (caja del año 1969)

### 2. FUENTES PRIMARIAS: MANUSCRITOS Y PROGRAMAS DE MANO.

*¡Oh papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!* (1972), de Arthur Kopit, traducción: Conchita Montes, versión del TEI [Programa de mano. Pequeño Teatro].

*¡Oh papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena...!* (1974) de Arthur Kapitt, traducción de Conchita Montes; *Quejío*, por La Cuadra de Sevilla [Programa de mano. Teatro Jacinto Benavente].

*Así que pasen cinco años* (1978), de Federico García Lorca, por el TEC, dirección Miguel Narros [Programa de mano. Teatro Español].

*Cándido* (1976a), [Circular. Pequeño Teatro].

*Cándido* (1976b), de Voltaire, montaje, dirección e interpretación del TEI [Programa de mano. Biennale de Venecia].

*Cándido* (1976c), de Voltaire, montaje, dirección e interpretación del TEI, producción de Ignacio Occhi [Programa de mano. Teatro Lara].

*Electra* (1968), basada en la obra de Sófocles, con textos conseguidos por medio de improvisaciones de los actores sobre ideas de todos los actores que han escrito sobre este tema, textos recopilados por Gonzalo Tegel y José Carlos Plaza [Programa de mano. TEM].

*La sesión* (1970), de Pablo Población, interpretación del TEI [Programa de mano. Teatro Valladolid].

*Lo que te dé la gana* (1971), versión musical de Hal Hester y Danny Apolinar, según adaptación del TEI [Programa de mano. Pequeño Teatro].

*Mambrú se fue a la guerra* (1974), sobre *Sticks and bones* de David Rabe, traducción Carla Matteini, versión del TEI [Programa de mano. Pequeño Teatro].

*Noche de reyes (Lo que queráis)* (1966), de William Shakespeare, versión de William Layton y José Carlos Plaza [Programa de mano. Teatro Beatriz].

*Preludios para una fuga* (1977a), utilizando textos de Máximo Gorki, JJ. Roseau, nombres corrientes, números, TEI, prensa diaria; patrocinio del Partido Comunista de España [Programa de mano. Teatro Monumental].

*Preludios para una fuga* (1977b), texto y música españoles de creación colectiva TEI, producción Manuel Collado [Programa de mano. Teatro Valle-Inclán].

*Proceso por la sombra de un burro* (1966), de Friedrich Dürrenmatt, adaptación de María López y Miguel Narros [Programa de mano. Teatro Beatriz].

*Proceso por la sombra de un burro* (1973), Friedrich Dürrenmatt, versión del TEI [Programa de mano. Pequeño Teatro].

*Terror y miseria del III Reich* (1974a), de Bertold Brecht, versión del TEI [Programa de mano. Teatro Jacinto Benavente].

*Terror y miseria del III Reich* (1974b), de Bertold Brecht, versión del TEI [Programa de mano. Teatro Capsa].

### 3. BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL TEATRO INDEPENDIENTE.\*

«Actualidad teatral. Teatro Estudio de Madrid» (1965), *ABC* (16 de diciembre), pp. 28-29.

«Cena- baile» (1962), *ABC* (28 de febrero), p. 70.

«Conversaciones nacionales de teatro en Córdoba. Coloquio sobre la ponencia. Extracto» (1966), *Primer Acto* núm. 73 (s.f.), pp. 6-7.

«Dificultades técnicas y económicas provocan el cierre de la Sala Cadarso» (1982), *El País* (22 de junio), en línea: [http://elpais.com/diario/1982/06/22/cultura/393544807\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1982/06/22/cultura/393544807_850215.html) [consulta: 08.10.2012].

«El TEC estrena “Tío Vania”, de Chejov» (1978), *El País* (28 de noviembre), en línea: [http://elpais.com/diario/1978/11/28/cultura/281055610\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1978/11/28/cultura/281055610_850215.html) [consulta: 07.01.2013].

«El TEI prepara “Preludios para una fuga”» (1977), *El País* (6 de abril), en línea [http://elpais.com/diario/1977/04/06/cultura/229125609\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1977/04/06/cultura/229125609_850215.html), [consulta: 05.01.2013].

«El TEI presentó “Preludios para una fuga”» (1977), *El País* (1 de junio), en línea: [http://elpais.com/diario/1977/06/01/cultura/233964005\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1977/06/01/cultura/233964005_850215.html) [consulta: 05.01.2013].

«El TEI presentó “Preludios para una fuga” (1977a), *El País* (10 de noviembre), en línea [http://elpais.com/diario/1977/11/10/cultura/247964410\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1977/11/10/cultura/247964410_850215.html) [consulta: 05.01.2013].

«El TEI reclama atención para los grupos independientes de teatro» (1977), *El País* (24 de noviembre), en línea [http://elpais.com/diario/1977/11/24/cultura/249174007\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1977/11/24/cultura/249174007_850215.html) [consulta: 05.01.2013].

«El TEM invitado a Essen (Alemania)» (1965), *ABC* (1 de mayo), p. 65.

«Encuesta. ¿Cuál es mi Método de Interpretación?» (1965), *Primer Acto* núm. 69 (s.f.), pp. 18-24.

---

\* Con vistas a mayor visibilidad de la exposición de la bibliografía en el punto 3 se ha reunido: I. Bibliografía del TEM, II. Bibliografía del TEI, III. Bibliografía del Teatro Independiente. En toda la bibliografía los artículos sin autor aparecen al principio y por orden alfabético del título.

- «Éxito de una audaz comedia en el Teatro Benavente» (1974), *ABC* (16 de mayo), p. 135.
- «Fiesta de gala» (1962), *ABC* (14 de marzo), p. 73-74.
- «Los grandes temas del teatro español. La enseñanza teatral» (1987), *Primer Acto*, Separata del núm. 220 (septiembre-octubre), pp. 2-20.
- «Mesa redonda (que tampoco lo fue) con el T.E.I de Madrid» (1973-74), *Yorick* núm. 61 (diciembre-enero), p. 56.
- «Plan de estudios del TEM» (1966), *Yorick* núm. 19 (octubre), p. 9.
- «Proceso por la sombra de un burro, en el Beatriz» (1966), *ABC* (2 de febrero), p. 77.
- ABELLÁN MULA, J. (2007), *La dramaturgia escrita de la companyia Els Joglars: Anàlisi dels textos produïts per als espectacles creats en el període 1970-2000 (d'El Joc a Daaalí)*, Tesis doctoral dirigida por Carles Batlle Jordà, Universitat Autònoma de Barcelona.
- ADRIO, M. (1963), «Historia del zoo y La caja de arena en el Teatro de Cámara», *ABC* (3 de diciembre), p. 79.
- ALBA PEINADO, C. (2004), *Teatro Independiente en España: Los Goliardos 1964-1974*, Tesis doctoral dirigida por Ángel Berenguer, Universidad de Alcalá.
- \_\_\_\_ (2005), *Ángel Facio y los Goliardos. Teatro Independiente en España (1964-1974)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- \_\_\_\_ (2007), «El motivo de la independencia en el teatro contemporáneo», *Teatro: revista de estudios teatrales* núm. 21 (enero), pp. 49-72.
- ALONSO DE SANTOS, J. L. (1981), «“El Método” en España. Entrevista con William Layton», *Primer Acto* núm. 188 (febrero – junio), pp. 17-29.
- \_\_\_\_ (1989), «Principio y fin del Teatro Independiente», *Campus* núm. 31 (abril), en línea: <http://www.um.es/campusdigital/TalComoEra/alonsoSantos.htm> [consulta: 26.04.2011].
- ÁLVAREZ, C. L. (1972), «Después de Prometeo», *Arriba* (27 de septiembre), p. 37.
- \_\_\_\_ (1976a), «Adiós, Pequeño Teatro», *Blanco y Negro* (22 de mayo), p. 58.
- \_\_\_\_ (1976b), «Nueva estética para Voltaire», *Blanco y Negro* (11 de septiembre), p. 52.
- \_\_\_\_ (1977), «Un ensayo controvertido, “Preludios para una fuga”, del TEI, en el Valle-Inclán», *Blanco y Negro* (30 de noviembre), p. 58.
- ÁLVARO, F. (1968), «El ciclo de Teatro Nuevo en Valladolid», *ABC* (7 de noviembre), p. 87.
- \_\_\_\_ (1969), «La II Campaña Nacional de Teatro en Valladolid», *ABC* (6 de noviembre), pp. 85-86.
- \_\_\_\_ (ed.) (1972), *El Espectador y la crítica, el Teatro en España en 1971*, Madrid: Prensa Española.
- \_\_\_\_ (ed.) (1973), *El espectador y la crítica, el Teatro en España en 1972*, Madrid: Prensa Española.
- \_\_\_\_ (ed.) (1974), *El espectador y la crítica, el Teatro en España en 1973*, Madrid: Prensa Española.
- \_\_\_\_ (ed.) (1975), *El espectador y la crítica, el Teatro en España en 1974*, Madrid: Prensa Española.
- \_\_\_\_ (ed.) (1976a), *El espectador y la crítica, el Teatro en España en 1975*, Madrid: Prensa Española.
- \_\_\_\_ (1976b), «Estreno mundial en Valladolid», *ABC* (19 de mayo), p. 45.
- ARAGONÉS, J. E. (1967), «Beatriz: Noche de Reyes (o lo que queráis), de Shakespeare», *Informaciones* (21 de abril), pp. 17-18.

- \_\_\_\_ (1972a), «Después de Prometeo, ese paradigma», *La Estafeta Literaria* núm. 502 (15 de octubre), p. 43.
- \_\_\_\_ (1972b), «El TEI, garantía de dignidad artística», *La Estafeta Literaria* núm. 493 (1 de junio), pp. 45-46.
- \_\_\_\_ (1972c), «Teatro de investigación y la vanguardia», *La Estafeta Literaria* núm. 487 (1 de marzo), p. 43.
- \_\_\_\_ (1973a), «Convencionalismo y verdad en Pinter», *La Estafeta Literaria* núm. 515 (15 de mayo), pp. 48-49.
- \_\_\_\_ (1973b), «“Los justos”, en versión TEI», *La Estafeta Literaria* núm. 509 (1 de febrero), p. 49.
- \_\_\_\_ (1974a), «Un significativo salto», *La Estafeta Literaria* núm. 541 (1 junio), p. 38.
- \_\_\_\_ (1974b), «Un testimonio brechtiano», *La Estafeta Literaria* núm. 547 (1 de septiembre), p. 34.
- \_\_\_\_ (1975), «Williams, radiografiado», *La Estafeta Literaria* núm. 555 (1 de enero), p. 36.
- \_\_\_\_ (1976), «El volterianismo del TEI», *La Estafeta Literaria* núm. 597 (1 de octubre), p. 36.
- ARJONA (1976), «El Cándido del TEI, un interesante musical», *ABC* edición de Andalucía (30 de mayo), p. 65.
- ARLEQUÍN (1971), «TEI: convocatoria a los cabales», *ABC* (5 de noviembre), p. 25.
- BARO QUESADA, J. (1974), «Estreno de “Terror y miseria del Tercer Reich”, de Bertolt Brecht, en el Teatro Benavente», *ABC* (11 de agosto), p. 57.
- BAYÓN, M. (1977), «El TEI, contra los críticos. “Echamos margaritas a los cerdos”», *Diario 16* (24 de noviembre), p. 19.
- BILBATÚA, M. (1970a), «I Festival Internacional de Teatro», *Cuadernos para el diálogo* núm. 80 (mayo), pp. 33-34.
- \_\_\_\_ (1970b), «Las nuevas corrientes teatrales españolas», *Cuadernos para el diálogo* núm. 81-82 (junio-julio), pp. 47-48.
- \_\_\_\_ (1977), «Postizos revolucionarios», *Cuadernos para el diálogo* (19 de noviembre), p. 10.
- BINNERTS, P. (1970), «El teatro independiente: una cuestión de amateurismo», *Primer Acto* núm. 119, pp. 8-11.
- BOADELLA, A. (2001), *Memorias de un bufón*, Madrid: Espasa Calpe.
- BUCKLEY, E. (1963), *Memoria final*, Documento inédito [Fundación Juan March].
- BUERO VALLEJO, A. (1974), «Los derechos del talento», *Pipirijaina* núm. 6-7 (agosto-septiembre), pp. 29-32.
- BÚFALO (1974), «Para un análisis del teatro independiente en España», *Pipirijaina* núm. 4 (junio), pp. 1-2.
- C. C. (1972), «El TEI lucha por un teatro difícil», *La Vanguardia* (7 de octubre), p. 46.
- CABAL, F. (1980), «La creación colectiva en el teatro español», *Primer Acto* núm. 183 (febrero), pp. 34-46.
- \_\_\_\_ (1982), «“Las bicicletas son para el verano”. En defensa del trabajo en equipo. Entrevista a José Carlos Plaza», *Primer Acto* núm. 195 (septiembre-octubre), pp. 7-20.
- CARAZO AGUILERA, J. (2008), *William Layton en España: fuentes documentales*, Trabajo de investigación dirigido por Ángel Martínez Roger, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.



- CASALI, R. (1966), «Dos montajes. "Cuento para la hora de acostarse" de S. O'Casey», *Primer Acto* núm. 80 (s.f.), pp. 29-36.
- CIURANS, E. (2003), «El Teatre Independent. Estat de la qüestió», *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral* núm. 37 (s.f.), pp. 13-19.
- CORBALÁN, P. (1974), «"Mambrú se fue a la guerra", de David Rabe (Pequeño Teatro)», *Informaciones* (mayo), en línea: [http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/teatro/Prensa/IH97.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/Prensa/IH97.pdf) [consulta: 15.09.2012].
- CORRAL FULLA, A. (2009), *Música y dramaturgia: Dramaturgia musical y escenográfica en Els Joglars*, Tesis doctoral dirigida por Julio Murillo Puyal, Universitat Autònoma de Barcelona.
- CUEVAS, S. (1977), «Amenazas y suspensión de una obra del TEI, en Córdoba», *El País* (28 de septiembre), en línea [http://elpais.com/diario/1977/09/28/cultura/244249203\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1977/09/28/cultura/244249203_850215.html) [consulta: 25.12.2012].
- DEMETRIO, E. (1972), «El TEI. ¿Reinar después de morir?», *Triunfo* núm. 523 (7 de octubre), p. 39.
- \_\_\_\_ (1976), «"Cándido" [de] Voltaire-TEI: una buena comedia musical», *Reseña* núm. 98 (septiembre-octubre), pp. 17-18.
- DÍAZ SANDE, J. R. (1980), «William Layton y el TEC levantan el telón para un autor español: Alfonso Vallejo», *Reseña* núm. 124 (enero-febrero), pp. 16-19.
- DÍEZ CRESPO, M. (1970), «"La sesión", en el Nacional de Cámara», *ABC* edición de Andalucía (21 de junio), p. 59.
- \_\_\_\_ (1974), «"Súbitamente el último verano", en el Pequeño Teatro», *ABC* (7 de diciembre), p. 66.
- DITIRAMBO (1973), «Supuestos generales de Teatro de Grupo», *Primer Acto* núm. 158 (julio), pp. 24-25.
- DOMÉNECH, R. (1962), «Teatro no profesional. De cara a una nueva temporada», *Primer Acto* núm. 36 (octubre), pp. 43-44.
- \_\_\_\_ (1963), «La caja de arena y la historia del zoo de Edward Albee», *Primer Acto* núm. 48 (diciembre), pp. 60-61.
- \_\_\_\_ (1964), «Fin de curso en el TEM», *Primer Acto* núm. 54 (julio), p. 53.
- \_\_\_\_ (1966), «Ante los primeros síntomas vivificantes de un nuevo concepto del actor y del espectáculo», *Cuadernos hispanoamericanos* núm. 196 (abril), pp. 152-157.
- \_\_\_\_ (1970a), «Del Teatro de Cámara al T.I.», *Primer Acto* núm. 123-124 (agosto-septiembre), pp. 8-14.
- \_\_\_\_ (1970b), «Encuesta sobre el Festival Cero de San Sebastián», *Primer Acto* núm. 123-124 (agosto-septiembre), pp. 29-30.
- \_\_\_\_ (1970c), «San Sebastián, Festival Cero: En busca de un nuevo espacio teatral», *Primer Acto* núm. 121, pp. 4-9.
- ENSAYO UNO-EN VENTA (1987), «El compromiso del actor ante el teatro independiente», en FERNÁNDEZ TORRES, A. (coord.), *Documentos sobre el Teatro Independiente Español*, Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Colección Teoría Escénica 2, pp. 227-233.
- EQUIPO EST. TEATRALES, (1974), «Encuesta: teatro-actor, 74», *Primer Acto* núm. 173 (octubre), pp. 48-55.
- EQUIPO PIPIRIJAINA (1975), *Tábano, un zumbido que no cesa*, Madrid: Ayuso.
- \_\_\_\_ (1976), «"Cándido", último espectáculo del TEI», *El Viejo Topo* (octubre), p. 62.

- ESPEJO ROMERO, R. (1997), «Historia del zoo de Edward Albee y el Teatro Independiente español», *Atlantis. Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos* vol. 19, núm. 2, pp. 65-76.
- ESPINOS, R. (1973), «El TEI, un grupo», *La Vanguardia* (30 de diciembre), p. 31.
- FACIO, Á. (1973), «Profesionalización y economía del teatro independiente», *Primer Acto* núm. 158, pp. 25-26.
- FERNÁNDEZ INSUELA, A. (1975), «Notas sobre el teatro independiente español», *Archivum* núm. 25 (s.f.), pp. 303-322.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Á. (1966), «Situación del teatro no-profesional en España», *Primer Acto* núm. 80 (s.f.), p. 4-14.
- \_\_\_\_ (1974), «Tábano», *Ínsula* núm. 334 (septiembre), p. 15.
- \_\_\_\_ (1976), «El "Cándido", del T.E.I.», *Ínsula* núm. 361 (diciembre), p. 15.
- \_\_\_\_ (1977a), «Las otras flores del TEI», *Diario 16* (24 de noviembre), p. 19.
- \_\_\_\_ (1977b), «"Preludios para una fuga", del TEI. Libertad bajo cuadrícula», *Diario 16* (12 de noviembre), p. 16.
- FERNÁNDEZ TORRES, A. (1977), «Preludios para una fuga», *Pipirijaina* núm. 6 (enero-febrero), pp. 56-54.
- \_\_\_\_ (coord.) (1987), *Documentos sobre el Teatro Independiente Español*, Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Colección Teoría Escénica 2.
- FIGUEROA, N. (1971), «Clase en el Pequeño Teatro», *ABC* (22 de diciembre), p. 127.
- GALÁN, D. (1971), «El TEI, una nueva mentalidad», *Triunfo* núm. 480 (11 de diciembre), pp. 42-44.
- \_\_\_\_ (1972), «El TEI. ¿Reinar después de morir?», *Triunfo* núm. 523 (7 de octubre), p. 39.
- \_\_\_\_ (1976), «Adiós, adiós, Pequeño Teatro», *Triunfo* núm. 694 (15 de mayo), p. 46-47.
- GARCÍA PAVÓN, F. (1966), «Proceso por la sombra de un burro, en el Beatriz», *Arriba* (2 de febrero), p. 30.
- \_\_\_\_ (1971), «Lo que te dé la gana», *Nuevo Diario* (7 de julio), p. 22.
- \_\_\_\_ (1974), «Complejo drama, ambiguo y freudiano, de T. Williams», *Blanco y Negro* (14 de diciembre), p. 68.
- GOLIARDOS, Los (1967), «Quienes somos Los Goliardos», *Primer Acto* núm. 88 (septiembre), p. 21.
- \_\_\_\_ (1969a), «Hacia el teatro independiente. Grupos independientes. Cuestionario», *Primer Acto* núm. 104 (enero), pp. 13-29.
- \_\_\_\_ (1969b), «Teatro en Madrid», *Primer Acto* núm. 106 (marzo), p. 69.
- \_\_\_\_ (1969c), «Teatro en Madrid», *Primer Acto* núm. 107 (abril), p. 69-70.
- GÓMEZ ORTIZ, M. (1977), «Propaganda de partido. "Preludio para una fuga", del TEI, en el Valle-Inclán», *Ya* (11 de noviembre), p. 40.
- GONZÁLEZ RUIZ, N. (1967), «Shakespeare, en el Beatriz: Representación de Noche de Epifanía», *Ya* (21 de abril), p. 37.
- GONZALO, M. A. (1966), «El burro y su sombra», *Yorick* núm. 19 (octubre), p. 10.
- GUERENABARRENA, J. (1988), «William Layton, el recurso del método», *El Público* núm. 62 (noviembre), pp. 36-38.

- HERAS, G. (1974), «Terror y Miseria del III Reich», *Primer Acto* núm. 172 (septiembre), pp. 57-59.
- \_\_\_\_ (2003a), «Del Teatro Independiente a las “nuevas dramaturgias”: de Tábano a El Astillero», *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* núm. 37 (s.f.), pp. 93-102.
- \_\_\_\_ (2003b) [1979], «Teatro independiente, ¿resurrección o autopsia?», *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral* núm. 37 (s.f.), pp. 179-190.
- HERNÁNDEZ PETIT, J. (1974), «Entre bastidores», *ABC* (22 de abril), p. 79-80.
- HERRERO, F. (1969), «Consideraciones al torno del III Festival de Teatro Nuevo Valladolid», *Primer Acto* núm. 104 (enero), pp. 30-39.
- HORMIGÓN, J. A. (1976), «La Biennale de la España democrática», *Triunfo* núm. 708 (21 de agosto), pp. 36-39.
- J. L. del C. (1970), «Las últimas experiencias del T.I. y el ciclo de Marquina», *Primer Acto* núm. 123-124 (agosto-septiembre), pp. 106-112.
- JANSA ANADON, M. (1974), «Mambrú se fue a la guerra», *Pipirijaina* 3 (mayo), p. 34.
- KULENKAMPFF, B. S. (1979), *Theater In der Diktatur: Spanisches Experimentiertheater unter Franco*, Munich: J. Kitzinger.
- L. M. A. (1976), «Pequeño Teatro de Madrid, a punto de cerrar», *La Vanguardia* (14 de marzo), p. 37.
- LABORDA, A. (1971a), «El Roy Hart Theatre, de Londres, se presenta en la Zarzuela», *ABC* (15 de octubre), p. 77.
- \_\_\_\_ (1971b), «Historia del zoo, de Albee, se estrena esta noche en el Pequeño Teatro», *ABC* (3 de noviembre), p. 79.
- \_\_\_\_ (1972a), «Estreno de “Amantes” en el Pequeño Teatro», *ABC* (9 de mayo), p. 82.
- \_\_\_\_ (1972b), «Estreno el lunes en el Pequeño Teatro», *ABC* (16 de enero), p. 79.
- \_\_\_\_ (1972c), «“Historia de un soldado”, de Stravinsky, en Pequeño Teatro», *ABC* (12 de noviembre), p. 82.
- \_\_\_\_ (1973a), «“Proceso por la sombra de un burro”, en Pequeño Teatro», *ABC* (12 de junio), p. 97.
- \_\_\_\_ (1973b), «“Un ligero dolor”, de Pinter, en el Pequeño Teatro», *ABC* (22 de abril de 1973), p. 65.
- \_\_\_\_ (1974), «“Súbitamente, el último verano” de Tennessee Williams, en el Pequeño Teatro», *ABC* (3 de diciembre), p. 83.
- \_\_\_\_ (1976), «“Proceso por la sombra de un burro”, en versión infantil”, *ABC* (7 de marzo), p. 55.
- LADRA, D. (1972), «Después de Prometeo», *Primer Acto* núm. 151 (diciembre), pp. 65-67.
- \_\_\_\_ (1980), «Mesa redonda sobre la creación colectiva en España», *Primer Acto* núm. 183 (febrero), pp. 47-64.
- LAYTON, W. (1972a), «Comentario a “Un ejercicio de Strasberg” (comparación de los métodos del TEI y del Actor's Studio», *Primer Acto* núm. 142 (marzo), pp. 34-35.
- \_\_\_\_ (et al.) (1972b), «Mesa redonda: el TEI, historia y método», *Primer Acto* núm. 142 (marzo), pp. 10-31.
- \_\_\_\_ (et al.) (1974), «Las dificultades en el montaje de “Mambrú ...”», *Primer Acto* núm. 170-171 (julio-agosto), pp. 33-43.
- \_\_\_\_ (2004) [1990], *¿Por qué? Trampolín del actor*, Madrid: Fundamentos.

LÁZARO CARRETER, F. (1976a), «Adiós al pequeño teatro de Magallanes», *Gaceta Ilustrada* núm. 1033 (25 de julio), p. 9.

\_\_\_\_ (1976b), «Cándido, de Voltaire, por el Teatro Español Independiente (TEI)», *Gaceta Ilustrada* núm. 1042 (26 de septiembre), p. 13.

LLOVET, E. (1966a), «Dürrenmatt: fabulista desesperanzado», *Yorick* núm. 19 (octubre), p. 5.

\_\_\_\_ (1966b), «Fin de año con viento glacial sobre los teatros españoles», *ABC* (31 de diciembre), pp. 27-31.

\_\_\_\_ (1966c), «“Proceso por la sombra de un burro” por el Teatro Estudio de Madrid, en el Beatriz», *ABC* (3 de febrero), pp. 73-74.

\_\_\_\_ (1976), «El TEI, nuestra esperanza», *El País* (12 de septiembre), en línea: [http://elpais.com/diario/1976/09/12/cultura/211327216\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1976/09/12/cultura/211327216_850215.html) [consulta: 16.08.2012].

LÓPEZ GÓMEZ, M. (1965), «Nuestro trabajo en el TEM», *Primer Acto* núm. 66 (s.f.), pp. 5-7.

\_\_\_\_ (1966) «El actor no-profesional ante el teatro profesional», *Primer Acto* núm. 80 (s.f.), pp. 15-16.

LÓPEZ SANCHO, L. (1966a), «Interesante ensayo del TEM en el Teatro Beatriz», *ABC* (24 de noviembre), p. 107.

\_\_\_\_ (1966b), «Teatro: 1966. Tres espejos los nacional, lo clásico, lo extranjero», *ABC* (27 de diciembre), pp. 35-37.

\_\_\_\_ (1967a), «Desafortunado ensayo shekspiriano [sic] del TEM», *ABC* (22 de abril), p. 121.

\_\_\_\_ (1967b), «Zaj, esbozo de happening, en el Teatro Beatriz», *ABC* (1 de febrero), p. 83.

\_\_\_\_ (1968) «El TEM presenta un ensayo sobre Electra», *ABC* (27 de octubre), p. 81.

\_\_\_\_ (1970), «La sesión o el psicodrama, en el escenario montado por el TEI», *ABC* (16 de junio), p. 89.

\_\_\_\_ (1971), «Si Shakespeare escribiera hoy... tal vez haría *Lo que te dé la gana*, como en el Pequeño Teatro Magallanes 1», *ABC* (9 de julio), p. 75.

\_\_\_\_ (1976), «Espectacular y brillante versión por el TEI del “Cándido” volteriano», *ABC* (5 de septiembre), p. 57.

\_\_\_\_ (1977), «“Preludios para una fuga”, nuevo ejercicio del TEI, en el Valle-Inclán», *ABC* (13 de noviembre), p. 51.

LOURENZO, M. (1973), «Cámara, independientes y otros posibles en Galicia», *Primer Acto* núm. 158, pp. 26-27.

M. R. (1963), «Teatro Estudio Madrid», *Dígame* (8 de febrero), p. 36.

MARTÍN, S. (1976), «Teatro de autor y teatro de grupo: Buero, Nieva, el T.E.I. y La Cuadra», *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 317 (noviembre), pp. 434-443.

MARTÍNEZ TOMÁS, A. (1973a), «Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena», *La Vanguardia* (18 de noviembre), p. 61.

\_\_\_\_ (1973b), «Proceso por la sombra de un burro de Friedrich Dürrenmatt», *La Vanguardia* (16 de diciembre), p. 67.

\_\_\_\_ (1974a), «Presentación del TEI de Madrid, con ¡Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena! de Arthur Kopit», *La Vanguardia* (4 de julio), p. 54.

- \_\_\_\_ (1974b), «Terror y miseria del II Reich, de Bertold Brecht, por el TEI de Madrid», *La Vanguardia* (7 de diciembre), p. 53.
- MARQUERIE, A. (1966), «Estreno de "Proceso por la sombra de un burro"», *Pueblo* (2 de febrero), p. 24.
- \_\_\_\_ (1967), «Noche de Reyes de Shakespeare por el TEM, en el Beatriz», *Pueblo* (21 de abril), p. 18.
- \_\_\_\_ (1970), «Estreno de "La sesión" en el Nacional de Cámara», *Pueblo* (15 de junio), p. 11.
- MATÍAS LÓPEZ, L. y ALONSO, P. (1971), «Pequeño teatro: el TEI experimenta», *Arriba* (7 de julio), p. 15.
- MEDINA VICARIO, M. (1975), «T. E. I.: el terror causa "terror"», *Reseña* núm. 88 (septiembre-octubre), p. 17-18.
- \_\_\_\_ (1976), *El teatro español en el banquillo*, Valencia: Fernando Torres.
- \_\_\_\_ (1977), «"Preludios para una fuga": seguros compases del TEI», *Reseña* núm. 11 (diciembre), p. 22.
- MELENDRES, J. (1974), «Del III Reich y del al gag», *Tele/eXpres* (10 de diciembre), p. 26.
- MESEGUER, M. M. (1974), «Entre la farsa y la pesadilla», *ABC* (17 de mayo), p. 129-133.
- MILLER, A. I. (1966) [1931], *The Independent Theatre in Europe. 1887 to the Present*, New York: Benjamin Bloom.
- MIRALLES, A. (1977), *Nuevo teatro español: una alternativa cultural/social*, Madrid: Villar.
- MOLINERO, M. (1972), «Teatro experimental en los límites de lo posible», *Blanco y Negro* (7 de octubre), p. 67.
- MONEGAL, F. (1974), «A vueltas con el III Reich», *La Vanguardia* (5 de diciembre), p. 33.
- MONLEÓN, J. (1965a), «El TEM en el Teatro de las Naciones», *Triunfo* núm. 165 (31 de julio), p. 10.
- \_\_\_\_ (1965b) «La formación del actor», *Primer Acto* núm. 66 (s.f.), p. 4.
- \_\_\_\_ (1966a) «Cuento para la hora de acostarse», *Triunfo* núm. 236 (10 de diciembre), p. 14.
- \_\_\_\_ (1966b) «Vocación, profesión y técnica», *Triunfo* núm. 235 (3 de diciembre), p. 14.
- \_\_\_\_ (1966c) «Ya podemos hablar del nacional de cámara», *Triunfo* núm. 193 (12 de febrero), p. 12.
- \_\_\_\_ (1968) «Cien y pico número de *Primer Acto*», *Primer Acto* núm. 100-101 (noviembre-diciembre), pp. 4-17.
- \_\_\_\_ (1969a), «Teatro: Cuando empieza a hablarse en España de los cafés-teatro», *Triunfo* núm. 389 (28 de junio), pp. 7-8.
- \_\_\_\_ (1969b) «Teatro: Escuelas y centros de investigación», *Triunfo* núm. 374 (2 de agosto), p. 11.
- \_\_\_\_ (1970a), «I Festival Internacional de San Sebastián. Consideraciones autocríticas sobre un festival interrumpido (San Sebastián)», *Primer Acto* núm. 120 (mayo), pp. 56-65.
- \_\_\_\_ (1970b), «Encuesta sobre el Festival Cero de San Sebastián», *Primer Acto* núm. 125 (octubre), pp. 24-26.
- \_\_\_\_ (1972a), «Kopit, en el Pequeño Teatro», *Triunfo* núm. 487 (29 de enero), pp. 47-48.
- \_\_\_\_ (1972b), «"Quejío" un espectáculo serio», *Triunfo* núm. 492 (4 de marzo), p. 48.
- \_\_\_\_ (1972c), «¿Quién es Kopit?», *Primer Acto* núm. 142 (marzo), pp. 36-37.
- \_\_\_\_ (1973a), «"Los justos", de Camus, por el TEI», *Primer Acto* núm. 153 (febrero), pp. 66-67.
- \_\_\_\_ (1973b), «"Los justos" del TEI, hay que verlo», *Triunfo* núm. 538 (20 de enero), pp. 53-54.

- \_\_\_\_ (1973c), «Pinter: de la radio a la escena», *Triunfo* núm. 553 (5 de mayo), p. 69.
- \_\_\_\_ (1973d), «Un ligero dolor de H. Pinter», *Primer Acto* núm. 156 (mayo), p. 71.
- \_\_\_\_ (1974a), «Brecht por el TEI», *Triunfo* núm. 627 (5 de octubre), p. 58.
- \_\_\_\_ (1974b), «Métodos para la “creación colectiva”», *Triunfo* núm. 571 (8 de septiembre), p. 45-47.
- \_\_\_\_ (1974c), «“¡Oh papá, pobre papá...!” con un cambio fundamental», *Triunfo* núm. 609 (1 de junio), p. 68-69.
- \_\_\_\_ (1974d), «TEI: Mambrú se fue a la guerra», *Triunfo* núm. 604 (27 de abril), p. 77-78.
- \_\_\_\_ (1974e), «TEI verano del 74», *Primer Acto* núm. 170-171 (julio – agosto), p. 30-33.
- \_\_\_\_ (1974f), «Tennessee Williams en el pequeño teatro», *Triunfo* núm. 637 (14 de diciembre), p. 101-102.
- \_\_\_\_ (1976a), «El TEI y su nueva versión de Dürrenmatt», *Triunfo* núm. 686 (20 de marzo), pp. 56-57.
- \_\_\_\_ (1976b), «La vuelta del TEI», *Triunfo* núm. 711 (11 de septiembre), pp. 54-55.
- \_\_\_\_ (1976c), «Un local para el teatro independiente», *Triunfo* núm. 689 (10 de abril), pp. 72-73.
- \_\_\_\_ (1977a), «Cierre gubernativo de la Cadarso», *Triunfo* núm. 769 (22 de octubre), pp. 58-59.
- \_\_\_\_ (et al.) (1977b), «El teatro político. “La detonación” de Antonio Buero Vallejo, “Las manos sucias” de Jean Paul Sartre; adaptada por Adolfo Marsillach y “Preludios para una fuga” del grupo TEI», *Recta final de Hora 25*, Radio Madrid.
- \_\_\_\_ (1977c), «TEI: Preludios para una fuga», *Triunfo* núm. 773 (19 de noviembre), p. 65.
- \_\_\_\_ (1988), «La llegada de La Cuadra a la escena española», *Cuadernos El Público* 35 (septiembre), pp. 6-15.
- MONTANYES, J. (1970), «Relación director-actor en el Teatro Independiente», *Primer Acto* núm. 125 (octubre), pp. 6-9.
- NARROS, M. (1966), «La vocación y la profesión del actor en la actual sociedad», *Primer Acto* núm. 73 (s.f.), p. 4.
- OLIVA, C. (1980), «Una tertulia con José Carlos Plaza, con el TEC y el Corral de Almagro al fondo», *Primer Acto* núm. 183 (febrero), pp. 159-167.
- \_\_\_\_ (2003), «Ética y método de Stanislavski en la España de los años sesenta», *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* núm. 38 (s.f.), pp. 193-199.
- PASCUAL, I. (1995), «Yo he trabajado con Layton», *El Mundo* (1 de julio), en línea: <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1995/07/01/esfera/> [consulta 05.03.2011].
- PAULINO, J. (1972), «Pequeño Teatro. Sugestivo experimento», *Reseña* núm. 51 (enero), p. 52.
- \_\_\_\_ (1973), «Los justos. Albert Camus», *Reseña* núm. 63 (marzo), p. 13.
- PELÁEZ, A. (1995) (coord. y ed.), *Historia de los Teatros Nacionales (1960-1985)*, Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- PEREDA, R. M. (1976), «Cierra el Pequeño Teatro», *El País* (13 de julio), en línea: [http://elpais.com/diario/1976/07/13/cultura/206056804\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1976/07/13/cultura/206056804_850215.html) [consulta: 18.02.2012].
- PÉREZ AGUILAR, J. M. (1982), «El movimiento del Teatro Independiente bajo y después del franquismo», en LOTTINI, O. y RUTA M. C. (eds.), *La cultura spagnola durante e dopo il franchismo*, Roma: Cadmo Editore, pp. 41-58.

PÉREZ COTERILLO, M. (1972a), «Amantes: vencedores y vencidos», *Primer Acto* núm. 146-147 (julio – agosto), pp. 102-104.

\_\_\_\_ (1972b), «Amantes: vencedores y vencidos», *Reseña* núm. 57 (julio), p. 28.

\_\_\_\_ (1972c), «El café-teatro en Madrid», *Reseña* núm. 51 (enero), pp. 3-10.

\_\_\_\_ (1972d), «Historia del zoo, por el TEI», *Primer Acto* núm. 142 (marzo), p. 35.

\_\_\_\_ (1972e), «Oh, papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena, de Arthur Kopit», *Reseña* núm. 53 (marzo), p. 25-26.

\_\_\_\_ (1973), *Los grupos de teatro independiente*, Madrid: Biblioteca Nacional de Madrid.

\_\_\_\_ (1974), «Teatro Independiente: ¿Hacia un futuro mejor?», *Reseña* núm. 77 (febrero), pp. 22-23.

PÉREZ DE OLAGUER, G. (1973a), «Badajoz y su I Semana de Teatro», *Yorick* núm. 57-58 (enero-marzo), pp. 9-11.

\_\_\_\_ (1973b), «Teatro Independiente catalán», *Primer Acto* núm. 158 (julio), p. 27.

\_\_\_\_ (1973-74), «Tres propuestas del TEI», *Yorick* núm. 61 (diciembre-enero), pp. 80-81.

PÉREZ-RASILLA, E. (1999), «La situación del teatro universitario en España desde 1939 a 1967», en GARCÍA LORENZO, L. (ed.), *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Madrid: CSIC, pp. 31-54.

PIÑERO, M. (2005), *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, Madrid: Fundamentos.

PLAZA, J. C. (1973-74), «Mesa redonda (que tampoco lo fue) con el TEI de Madrid», *Yorick* núm. 61 (diciembre-enero), p. 56.

POMPO BRAVO, M. (1972), «¡Oh, papá, pobre papá, mamá te ha colgado en el armario y a mí me da tanta pena! Por Pequeño Teatro», *La Vanguardia* (20 de enero), p. 50.

PRECIADO, N. (1975), «Audaz experimento del TEI “Súbitamente el último verano”», *ABC* (1 de febrero), p. 99.

PREGO, A. (1971), «Historia del zoo, de Albee, en el Pequeño Teatro», *ABC* (7 de noviembre), p. 73.

\_\_\_\_ (1972a), «“Amantes”, de Brian Friel, en Pequeño Teatro», *ABC* (11 de mayo), p. 87.

\_\_\_\_ (1972b), «“Historia de un soldado, de Stravinsky – Ramuz”», *ABC* (22 de noviembre), p. 93.

\_\_\_\_ (1972c), «Oh, papá, pobre papá... de A. Kopit, por el Pequeño Teatro», *ABC* (19 de enero), p. 73.

\_\_\_\_ (1973a), «Los justos», *ABC* (10 de enero), p. 75.

\_\_\_\_ (1973b), «“Un ligero dolor”, de Pinter, por el Pequeño Teatro», *ABC* (28 de abril), p. 99.

\_\_\_\_ (1974a), «Mambrú se fue a la guerra, de David Rabe, por el TEI», *ABC* (20 de abril), p. 79.

\_\_\_\_ (1974b), «Una apasionante apuesta en el Jacinto Benavente», *ABC* (16 de mayo), p. 95.

\_\_\_\_ (1974c), «“Súbitamente el último verano, por el TEI”», *ABC* (6 de diciembre), p. 93.

\_\_\_\_ (1980), «Confirmación de dos autores nuevos», *Blanco y negro* (19 de marzo), p. 50-51.

PUIG TAULÉ, O. (2007), *L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual i la seva època*, Tesis doctoral dirigida por Ricard Salvat, Universitat Autònoma de Barcelona.

QUINTO, J. M. de (1965), «Ética del actor», *Primer Acto* núm. 64 (s.f.), pp. 4-14.

\_\_\_\_ (1967), «Crónica de teatro – Cuento para la hora de acostarse, *El embrujado*», *Ínsula* núm. 242 (enero), p. 15.

\_\_\_\_ (1968), «Crónica de teatro», *Ínsula* núm. 254 (enero), p. 16.

- \_\_\_\_ (1997), *Crítica teatral de los sesenta*, Murcia: Universidad de Murcia.
- QUIÑONERO, J. P. (1972), «Después de Prometeo», *Informaciones* (27 de septiembre), p. 31.
- RÍOS, R. (1972), «El Teatro Experimental Independiente de Madrid representó con gran éxito "Historia del zoo", de Edward Albee», *ABC edición de Andalucía* (8 de abril), p. 65.
- ROCHE MORALES, M. (2003), *La crítica periodística de la compañía teatral Els Joglars como reflejo de la evolución del género y la sociedad española*, Tesis doctoral dirigida por Pedro Sorela Cajiao, Universidad Complutense de Madrid.
- RODRÍGUEZ SANZ, C. (1966), «Proceso por la sombra de un burro, de Friedrich Dürrenmatt», *Primer Acto* núm. 73 (s.f.), pp. 56-57.
- \_\_\_\_ (1967), «"Cuento para la hora de acostarse", por el TEM», *Primer Acto* núm. 81 (s.f.), pp. 53-54.
- SAINZ DE ROBLES, F. C. (1971), *Teatro español, 1969-1970*, Madrid: Aguilar.
- SALVAT, R. (1963), «10 años de Teatro Independiente (Agrupación de Teatro Experimental. Teatro Vivo. EADAG)», *Primer Acto* núm. 45 (s.f.), pp. 8-11.
- \_\_\_\_ (1975), «Juicio de valor sobre el teatro en Barcelona en 1974», en ÁLVARO, F. (ed.), *El espectador y la crítica, el Teatro en España en 1974*, Madrid: Prensa Española, pp. 245-272.
- SAMANIEGO, F. (1978), «El TEC estrena "Así que pasen cinco años", de Federico García Lorca», *El País* (20 de septiembre), en línea: [http://elpais.com/diario/1978/09/20/cultura/275090409\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1978/09/20/cultura/275090409_850215.html) [consulta: 10.02.2013].
- SÁNCHEZ PEDREÑO, J. (et al.) (1963), «Diálogos de Primer Acto», *Primer Acto* núm. 41 (marzo), pp.4-9.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (1966), «Teatro en provincias», *Cuadernos para el diálogo. Extraordinario III. Teatro español* (junio), pp. 20-22.
- \_\_\_\_ (1970), «Las dependencias del Teatro Independiente», *Primer Acto* núm. 121 (junio), pp. 69-74.
- SANTOLARIA SOLANO, C. (1990), *Del teatro independiente al teatro de autor: F. Cabal y J.L. Alonso de Santos*, Tesis doctoral dirigida por Jesús Rubio Jiménez, Universidad de Zaragoza.
- \_\_\_\_ (1997), «Teatro no profesional en la década de los 60: el camino hacia el Teatro Independiente», *Teatro: revista de estudios teatrales* núm. 11 (s.f.), pp. 193-209.
- \_\_\_\_ (1998), «José Luis Alonso de Santos y el Teatro Independiente veinte años de vinculación (1960-1980)», *Anales de la literatura española contemporánea* núm. 23 (s.f.), pp. 791-810.
- \_\_\_\_ (2001), «Eslabones para una historia del teatro independiente», *ADE Teatro* núm. 84, pp. 57-70.
- SANTOS DE OLIVEIRA, R. (2010), *El proceso creativo teatral: conceptualización y análisis a través de su aplicación a la obra de Albert Boadella y Els Joglars*, Tesis doctoral dirigida por Manuel Pérez Jiménez, Universidad de Alcalá.
- SASTRE, A. (1970), «Encuesta sobre el Festival Cero de San Sebastián», *Primer Acto* núm. 125 (octubre), pp. 32-33.
- SAUMELL I VERGÉS, M. (2001), *Teatre contemporani de dramaturgia visual a Catalunya (1960-1992). (Aportacions formals. Connexions amb el panorama internacional.) Els Joglars, Els Comediants i La Fura dels Baus*, Tesis doctoral dirigida por Ricard Salvat, Universitat de Barcelona.
- TÁBANO y MADRES DEL CORDERO (1970), «Historia de un repiqueteo», *Primer Acto* núm. 125 (octubre), pp. 36-40.
- TEI (1971a), «Antecrítica», *ABC* (3 de noviembre), p. 79.
- \_\_\_\_ (1971b), «El Pequeño Teatro del TEI», *Primer Acto* núm. 135 (agosto), p. 5.



- \_\_\_\_ (1971c), «Pequeño Teatro (TEI), vital laboratorio escénico», *ABC* (11 de noviembre), p. 132-133.
- \_\_\_\_ (1972a), «Después de Prometeo, en el TEI, de Madrid», *La Vanguardia* (22 de septiembre), p. 51.
- \_\_\_\_ (1972b), «Montaje de Oh papá, pobre papá», *Primer Acto* núm. 142 (marzo), pp. 38-39.
- \_\_\_\_ (1974), «Antecrítica de “Terror y miseria del III Reich”, *La Vanguardia* (4 de diciembre), p. 61.
- \_\_\_\_ (1977), «Cartas a YA. Teatro y propaganda política», *Ya* (15 de noviembre), p. 4.
- TORRES, R. (1995), «William Layton se quitó la vida para no molestar», *El País* (29 de junio), en línea: [http://elpais.com/diario/1995/06/29/cultura/804376803\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1995/06/29/cultura/804376803_850215.html) [consulta: 05.03.2011].
- TRANCÓN, S. (2006), *Castañuela 70: esto era España, señores*, Madrid: Lama Rama Music.
- UMBRAL, F. (1972a), «En la calle Magallanes, de Madrid, un pequeño teatro dinámico y nuevo», *La Vanguardia* (25 de febrero), p. 26.
- \_\_\_\_ (1972b), «Pequeño Teatro de Madrid – Estreno de “Amantes” de Brial Friel», *La Vanguardia* (23 de mayo), p. 60.
- V. (1976), «Cerrojazo al Pequeño Teatro de Madrid», *La Vanguardia* (11 de julio), p. 53.
- VALENCIA, A. (1976), «Necesidad de los teatros “estables”», *La Vanguardia* (29 de mayo), p. 48.
- VALLE, R. (1972), «La balada del TEI», *Triunfo* núm. 531 (2 de diciembre), p. 63-64.
- \_\_\_\_ (1973), «Algo del TEI», *Triunfo* núm. 587 (29 de diciembre), p. 69.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA SOBRE HISTORIA, CRÍTICA Y TEORÍA LITERARIAS.

- ABELLÁN, M. L. (1980), *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona: Península.
- AGUILERA SASTRE, J. y AZNAR SOLER, M. (1999), *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- AIZARNA, S. (et al.) (1989), *Doce años de la cultura española (1976-1987)*, Madrid: Encuentro.
- ALBA PEINADO, C. y GONZÁLEZ, L. M. (2009), «Ángel Berenguer: motivos y estrategias», *Teatro: revista de estudios teatrales* núm. 23 (s.f.), pp. 15-28.
- ALBEE, E. (1961) [1960], *The Zoo Story. The American Dream*, New York: Signet.
- \_\_\_\_ (1991), *Historia del zoo*, trad. William Layton, Madrid: La Avispa.
- ALONSO, J. L. (1963), «Testimonio sobre el “Teatro de Arte”», *Primer Acto* núm. 46 (s.f.), pp. 5-9.
- ANDRESEN, K. (et al.) (1999), *El teatro, una política*, Bari: Levante Editori-Bari.
- ARAGONÉS, J. E. y BUERO VALLEJO, A. (1987), *Veinte años de teatro español (1960-1980)*, Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- ARANGUREN, J. L. L. (1975), *La cultura española y la cultura establecida*, Madrid: Taurus.
- ARIAS, R. (2001), «Paratexto y metatexto en la recepción de las traducciones españolas de Twelfth Night», *TRANS. Revista de Traductología* núm. 5 (s.f.), pp. 57-76.
- ARTAUD, A. (1971) *Oeuvres complètes* vol. 2, Paris: Gallimard.
- ASLAN, O. (1979), *El actor del siglo XX. Evolución técnica. Problema ético*, Barcelona. Gustavo Gili.

ASZYK, U. (1986), «El teatro español frente a las vanguardias del siglo XX», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (22-27 de agosto de 1983) vol. 1, Madrid: Ediciones Istmo, pp. 175-183.

\_\_\_\_ (1988), *Współczesny teatr hiszpański w walce o... teatr*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

\_\_\_\_ (1990), «Medio siglo de teatro: entre crisis y vanguardia», en LÓPEZ ABELLÁN, M. (ed.), *Medio siglo de cultura: 1939-1989*, Amsterdam: Editions Rodopi B.V, pp. 99-118.

AZNAR SOLER, M. (1996), *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Barcelona: CITEC.

BARBA, E. y SAVARESE, N. (2006), *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, Oxon: Routledge.

BAUMAN, Z. (1996), «O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia myśli parę», en DZIAMSKI, G. (coord.) *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, pp. 129-138.

BECK, J. (1974), *El Living Theatre*, Madrid: Fundamentos.

BENSTOCK, B. (1970), *Sean O'Casey*, New Jersey: Associated University Press.

BENTLEY, E. (ed.) (1976), *The Theory of the Modern Stage: an Introduction to Modern Theatre and Drama*, Harmondsworth: Penguin.

\_\_\_\_ (2008) [1981], *Bentley on Brecht*, Evanston: Northwestern University Press.

BERENGUER, Á. (1979), «“Estudio preliminar” de Arrabal», *Teatro Completo*, Madrid: Cupsa.

\_\_\_\_ (et al.) (1984), *Teatro europeo de los años 80*, Barcelona: Laia.

\_\_\_\_ (1988), *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*, Madrid: Taurus.

\_\_\_\_ (1991), *Teoría y crítica del teatro*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

\_\_\_\_ (1995), «Teatro, producción artística y contemporaneidad» en *Teatro*, *Teatro: revista de estudios teatrales* núm. 6-7 (s.f.), pp. 7-23.

\_\_\_\_ (1998a), «Prólogo», en PÉREZ, M., *El teatro en la Transición política (1975-1982): recepción, crítica y edición*, Kassel: Reichenberger, pp. 9-12.

\_\_\_\_ y PÉREZ, M. (1998b), *Tendencias del Teatro Español durante la Transición política (1975-1982)*, Madrid: Biblioteca Nueva.

\_\_\_\_ (1999), «El teatro y su historia. (Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX)», *Las Puertas del Drama* núm. 0 (otoño), pp. 4-17.

\_\_\_\_ (2007), «Motivos y estrategias: Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos» en *Teatro*, *Teatro: revista de estudios teatrales* núm. 21 (enero), pp. 3-26.

\_\_\_\_ (2008) «Deseos expresados, deseos (indesea)dos. Sistemas y procesos para el control de las estrategias creativas del yo en la sociedad contemporánea», *Teatro: revista de estudios teatrales* núm. 22 (s.f.), pp. 3-19.

\_\_\_\_ (2012) «Vanguardias históricas y lenguajes artísticos en el mundo occidental contemporáneo. Aspectos teóricos», *Teatro: revista de estudios teatrales* núm. 24 (primavera), en línea: [http://www.revistateatro.com/uploads/3/0/9/0/3090244/ngel\\_berenguer\\_1-16.pdf](http://www.revistateatro.com/uploads/3/0/9/0/3090244/ngel_berenguer_1-16.pdf) [consulta 02.02.2013], pp. 1-16.

BERNAL, F. y OLIVA, C. (1996), *El Teatro público en España 1939-1978*, Madrid: Julia García Verdugo.

BIGSBY, C. (1999), *Contemporary American Playwrights*, Cambridge: Cambridge University Press.

- BOLTWOOD, S. (2007), *Brian Friel, Ireland, and the North*, New York: Cambridge University Press.
- BRAUN, K. (1972), *Teatr wspólnoty*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- \_\_\_\_ (1975), *Nowy teatr na świecie 1960-1970*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- \_\_\_\_ (1984), *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie-idee-zdarzenia*, Wrocław: Ossolineum.
- BRECHT, B. (1957), «Una nueva técnica de interpretación», *Primer Acto* núm. 2 (mayo), pp. 13-14.
- \_\_\_\_ (1973), *El compromiso de literatura y arte*, Barcelona: Península.
- BROOK, P. (2007), *Teatr jest tylko formą. O Jerzym Grotowskim*, Wrocław: Instytut Grotowskiego.
- BUERO VALLEJO, A. (1974), «Los derechos del talento», *Pipirijaina* núm. 6-7 (agosto-septiembre), p. 29-32.
- BÜRGER, P. (1987), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península.
- CABAL, F. y ALONSO DE SANTOS, J. L. (1985), *El teatro español de los 80*, Madrid: Fundamentos.
- CANTALAPIEDRA, F. (1991), *El teatro español de 1960 a 1975: estudio socioeconómico*, Kassel: Reichenberger.
- CANTIERI MORA, G. (1959), «“La gata sobre el tejado de zinc”», *Primer Acto* núm. 7 (abril-marzo), pp. 12-13.
- CHAMORRO, E. (1972), «¿“Hair” en España?», *Triunfo* núm. 423 (11 de julio), pp. 56-57.
- CHECA PUERTA, J. E. (2007), *50 años de teatro contemporáneo. Temáticas y autores*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- CORNAGO BERNAL, Ó. (1997), «La crisis del realismo ilusionista en la escena española de los años sesenta», *Teatro: revista de estudios teatrales* núm. 11 (s.f.), pp. 171-192.
- \_\_\_\_ (1999a), «Claves formales de la renovación del teatro en España (1960-1975)», *Revista de literatura* vol. 61, núm. 121 (s. f.), pp. 177-212.
- \_\_\_\_ (1999b), *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid: Visor.
- \_\_\_\_ (2000), *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: en la encrucijada de los «realismos»*, Madrid: CSIC.
- COUNSELL, C. (1996), *Signs of Performance. An Introduction to Twentieth – Century Theatre*, London: Routledge.
- CRESPO, P. (1979), «“De repente, el último verano”, de Joseph L. Mankiewicz», *ABC* (29 de noviembre), p. 54.
- CROCKETT, R. A. (1998), *Understanding Friedrich Dürrenmatt*, Columbia: University of South Carolina Press.
- CROWTHER, B. (1967), «“El Greco” Opens: Photography excellent in story of painter», *New York Times* (24 de abril), en línea: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9404EED71531E73BBC4C51DFB366838C679EDE> [consulta 03.10.2012].
- CRUCES COLADO, S. (2006), «Las traducciones de Camus en España durante el franquismo: difusión y censura», *Transitions: Journal of Franco-Iberian studies* núm. 2, pp. 82-113.
- CUESTA MARTÍNEZ, P. (1988), *Comunicación Dramática y Público: El Teatro en España (1960-1969)*, Tesis doctoral dirigida por Luciano García Lorenzo, Universidad Complutense de Madrid.
- CUKIER, R. (2005), *Las palabras de Jacob Levy Moreno*, São Paulo: Ágora.

- DASH, I. G. (2010), *Shakespeare and the American musical*, Bloomington: Indiana University Press.
- DELGADO, M. M. (2003), *"Other" Spanish theatres: Erasure and inscription on the twentieth-century Spanish stage*, Manchester: Manchester University Press.
- DÍEZ PUERTAS, E. (2003), *Historia Social Del Cine en España*, Madrid: Fundamentos.
- DOMÉNECH, F. (2008), *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid: Fundamentos.
- DOMÉNECH, R. (1966), *El teatro, hoy (doce crónicas)*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- \_\_\_\_ (1980) [1974] «El teatro desde 1936», en DÍEZ BORQUE, J. M. (dir.), *Historia de la literatura española* vol. IV (s. XX) reimp., Madrid: Taurus, pp. 351-391.
- DZIAMSKI, G. (2008), «Od teatralizacji sztuki do teatralizacji kultury», *Dyskurs Pismo Naukowo-Artystyczne* núm. 2 (s.f.), pp. 128-144.
- EINES, J. (1997), *Alegato a favor del actor*, Madrid: Fundamentos.
- EQUIPO EST. TEATRALES (1974-75), «Encuesta: teatro-actor, 74», *Primer Acto* núm. del 173 al 176, (octubre-enero).
- FÁBREGAS, X. (1977), «Brecht i el teatre epic a Catalunya», *Serra d'Orc* (marzo), pp. 51-54.
- FELDMAN, S. G. (2009), *In the eye of the storm: contemporary theater in Barcelona*, New York: Rosemont Publishing & Printing Corp.
- FENN, J. W. (1992), *Levitating the Pentagon: evolutions in the American theatre of the Vietnam War Era*, New York: Associated University Press.
- FERNÁNDEZ INSUELA, A. (1995), «Para la historia de la recepción de Bertolt Brecht en revistas culturales españolas de preguerra», *Revista de filología alemana* núm. 3 (s.f.), pp. 43-58.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, T. (1976), «Apuntes para una historia del teatro chileno: los teatros universitarios (1941-1973)», *Anales de Literatura Hispanoamericana* vol. IV, núm. 5, pp. 331-347.
- FISHER-LICHTE, E. (1999), *Semiótica del teatro*, Madrid: Arco Libros.
- FLOECK, W. y VICHES DE FRUTOS, M. F. (2004), *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana.
- \_\_\_\_ y TORO, A. de (eds.) (1995), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel: Edition Reichenberger.
- FONT, D. (1973), «Hércules y el estercolero de Augias, de Friedrich Durrenmatt», *Primer Acto* núm. 159-160 (agosto-septiembre), pp. 106.
- FUENTES PÉREZ, V. (2007), *El Roy Hart Theatre y la producción vocal en el teatro moderno*, Tesis doctoral dirigida por Ángel Berenguer, Universidad de Alcalá.
- FUSI AIZPURÚA, J. P. (1999), *Un siglo de España: La cultura*, Madrid: Marcial Pons.
- GARCÍA RUIZ, V. (1999), *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*, Pamplona: Universidad de Navarra.
- \_\_\_\_ y TORRES NEBRERA, G. (2001-2006), *Historia y antología del teatro español de posguerra 1940-1975*, 7 vols., Madrid: Fundamentos.
- GARCÍA FERRÓN, E. (1996), *El teatro en Alicante entre 1966 y 1993*, Tesis doctoral dirigida por Juan Antonio Ríos Carratalá, Universidad de Alicante.

- GARCÍA SÁNCHEZ, R. M. (2007), *Reflexividad y metateatro en la obra de José Sanchis Sinisterra*, Tesis doctoral dirigida por Ángel Berenguer, Universidad de Alcalá.
- GARCÍA TEMPLADO, J. (1981), *Literatura de la posguerra: teatro*, Madrid: Cincel.
- GAUT, B. N. (et al.) (2005) [2001], *The Routledge Companion To Aesthetics*, London: Routledge.
- GOLDMANN, L. (1971), *Sociología de la Creación Literaria*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- GÓMEZ GARCÍA, M. (2007) [1997], *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid: Akal.
- GROTOWSKI, J. (1954), «Artystyczny testament K. S. Stanisławskiego», *Przegląd Filmowy. Czasopismo Studenckiego Koła Naukowego przy Państwowej Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi* núm. 2-3 (febrero-marzo), pp. 30-38.
- \_\_\_\_ (1980), *Hacia un teatro pobre*, México: Siglo XXI Editores.
- \_\_\_\_ (1992), «Przemówienie doktora „honoris causa”», *Notatnik Teatralny* núm. 4, p. 21
- GUTIÉRREZ CARBAJO F. (2006), «Introducción», en TRANCÓN, S., *Teoría del Teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*, Madrid: Fundamentos.
- \_\_\_\_ (2013), *Teatro breve actual*, Barcelona: Castalia.
- HART, R. (1971), «Textos de Roy Hart. Primera conferencia: La voz objetiva usada a nivel de seis o más octavas», *Primer Acto* núm. 130 (marzo), pp. 14-17.
- HERRERO, F. (1974), «Brecht en España», *Primer Acto* núm. 174 (noviembre), pp. 4-5.
- HETHMON, H. R. (2004), *El Método de Actor's Studio*, Madrid: Fundamentos.
- HODGE, A. (2000), *Twentieth Century Actor Training*, London: Routledge.
- HORMIGÓN, J. A. (1977), «Teatro español durante el franquismo», *Tiempo de historia* núm. 31 (junio), pp. 120-130.
- HUERTA CALVO, J. (1985), *El teatro del siglo XX*, Madrid: Playor.
- HUERTAS VÁZQUEZ, E. (1982), *Teoría sociológica de las creaciones culturales. El estructuralismo genético de Lucien Goldmann*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- HURTADO MARTÍNEZ, M. C. (1999), *La inseguridad ciudadana de la transición a una sociedad democrática. España (1977-1989)*, Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha.
- INNES, C. (1995) [1981], *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_ (2004) [1993], *Avant Garde Theatre 1892-1992*, London: Routledge.
- IRAZÁBAL, F. (2004), *El giro político: una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*, Buenos Aires: Bilbos.
- JULIÁ, S. (et al.) (2007), *La España del siglo XX*, Madrid: Marcial Pons.
- KNÉBEL, M. (2005), *El último Stanislavsky: análisis activo de la obra y el papel*, Madrid: Fundamentos.
- KOLIN, P. C. (ed.) (1998), *Tennessee Williams: a guide to research and performance*, Westport: Greenwood Press.
- KOWZAN, T. (1998), *Znak i teatr*, Warszawa: Znak-Język-Rzeczywistość.
- KUMIEGA, J. (1987), *The Theatre of Grotowski*, London: Methuen.
- LEE HORN, B. (2003), *Edward Albee: a research and production sourcebook*, Westport: Praeger Publishers.

- LONDON, J. (1997), *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*, London: The Modern Humanities Research Association.
- LÓPEZ ABELLÁN, M. (ed.) (1990), *Medio siglo de cultura: 1939-1989*, Amsterdam: Editions Rodopi B.V.
- LYON, J. K. y BREUER, H. P. (1995), *Brecht unbound*, New York: Associate University Press.
- MACGARTH, F. C. (1999), *Brian Friel's (Post) Colonial Drama: Language, Illusion and Politics*, New York: Syracuse University Press.
- MARINIS, M. de (1997), *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva Teatrología*, Buenos Aires: Galerna.
- \_\_\_\_ (2005), *En Busca Del Actor y Del Espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires: Galerna.
- MEDINA VICARIO, M. (1989), «Teatro», en: AIZARNA, S. (et al.), *Doce años de la cultura española (1976 – 1987)*, Madrid: Encuentro, pp. 91-144.
- MEISNER, S. y LONGWELL, D. (2003), *Sobre la actuación*, Madrid: La Avispa.
- MERINO ÁLVAREZ, R. (2003), «Traducciones censuradas inglés-español: del catálogo al corpus TRACE (teatro)», *I AIETI. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación* (12-14 de febrero de 2003) vol. 1, Granada: AIETI, pp. 641-670.
- \_\_\_\_ (2009), «Traducciones (censuradas) de teatro inglés en la España de Franco», *TRANS. Revista de Traductología* núm. 13 (s.f.), pp. 19-31.
- MOLLÁ, J. (1993), *Teatro español e iberoamericano en Madrid 1962 – 1991*, Boulder/Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- MONLEÓN, J. (1971), «Dos semanas con Roy Hart», *Primer Acto* núm. 130 (marzo), pp. 6-13.
- \_\_\_\_ (1975a), «Otra vez "Godspell"», *Triunfo* núm. 650 (15 de marzo), p. 58.
- \_\_\_\_ (1975b), «Roy Hart, la muerte de un maestro», *Triunfo* núm. 661 (31 de mayo), p. 79.
- MONTALBÁN MARTÍNEZ, N. (2011), *La recepción de Shakespeare en los teatros nacionales franquistas*, Tesis doctoral dirigida por Keith Gregor, Universidad de Murcia.
- MORENO, J. L. (1961), *Psicodrama*, Buenos Aires: Editorial Hormé.
- MORGAN, P. R. (1999), *La música del siglo XX*, Madrid: Akal.
- M. P. P. (1963), «Obra alegre para la actriz dramática María Casares», *ABC* (19 de abril), p. 80.
- MUMFORD, M. (2009), *Bertolt Brecht*, Oxon: Routledge.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005), *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid: Fundación Universitaria Española, Colección Tesis Doctorales.
- \_\_\_\_ (2006), *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid: Fundación Universitaria Española, Colección Investigaciones Bibliográficas sobre Autores Españoles, en línea: <http://www.xn--bertamuoz-r6a.es/exedientes/indice.html> [consulta: 15.05.2012].
- \_\_\_\_ (2008), «Los expedientes de la censura teatral como fuente para la investigación del teatro español contemporáneo», *Teatro, revista de estudios teatrales* núm. 22 (s.f.), pp. 20-39.
- MUÑOZ CARABANTES, M. (1992), *Puesta en escena y recepción del teatro clásico en España (desde 1939 a nuestros días)*, Tesis doctoral dirigida por Luciano García Lorenzo, Universidad Complutense.
- MURRAY, C. (1999), *Brian Friel. Essays, Diaries, Interviews: 1964 – 1999*, London: Faber and Faber.
- NEIGHBORHOOD PLAYHOUSE, en línea: [www.neighborhoodplayhouse.org](http://www.neighborhoodplayhouse.org) [consulta: 17.04.2011].

- NEUSCHÄFER, H. J. (1994), *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona: Anthropos.
- OLIVA, C. (1989), *El teatro desde 1936*, Madrid: Alhambra
- \_\_\_\_ (2004a), *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (2004b), *La verdad del personaje teatral*, Murcia: Universidad de Murcia.
- \_\_\_\_ (2004c) [2002], *Teatro español del siglo XX*, Madrid: Síntesis.
- \_\_\_\_ (2009), *Versos y trazas*, Murcia: Editum. Universidad de Murcia.
- OSTROVSKY, A. (1999), «Twelfth night of 1917 and the Moscow art theatre», *Ilha do desterro* núm. 36, pp. 161-184.
- PATTERSON, M. (2010), *75 años de historia del musical en España, 1930-2005*, Madrid: Edición Autor.
- PATTERSON, O. (1991), *La libertad: la libertad en la construcción de la cultura occidental*, Santiago de Chile: Andres Bello.
- PAVIS, P. (1998), *Diccionario del teatro*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- PÉREZ BAZO, J. (ed.) (1998), *La vanguardia teatral en España. Arte y literatura*, Toulouse: CRIC & OPHRYS.
- PÉREZ JIMÉNEZ, M. (1993), «La escena madrileña en la Transición Política (1975-1982)», *Teatro: revista de estudios teatrales* núm. 3-4 (s.f.), pp. 7-481.
- \_\_\_\_ (1998), *El teatro en la Transición política (1975-1982): recepción, crítica y edición*, Kassel: Reichenberger.
- \_\_\_\_ (1999), «Apuntes para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX. (Presentación esquemática del método historizador de Ángel Berenguer)», *Las Puertas del Drama* núm. 0 (otoño), pp. 4-17.
- PÉREZ-STANSFIELD, M. P. (1983), *Direcciones de Teatro Español de Posguerra*, Madrid: José Porrúa Turanzas.
- POPPER, F. (1989), *Arte, acción y participación*, Madrid: Ediciones Akal.
- PÖRTL, K. (1985), «El Nuevo Teatro Español. La crítica del sistema político y social en Antonio Martínez Ballesteros y Miguel Romero Esteo», *Anales de Literatura Española* núm. 4 (s.f.), pp. 363-381.
- \_\_\_\_ (ed.) (1986), *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español*, Tübingen, Niemeyer.
- PUJALS, E. (1985) «Shakespeare y sus traducciones en España: Perspectiva histórica», *Cuadernos de Traducción e interpretación* núm. 5-6 (s.f.), pp. 77-85.
- RICHARDS, T. (1995), *At Work with Grotowski on Physical Actions*, London: Routledge.
- RICO, F. (1991-2000) (dir.), *Historia y crítica de la literatura española. Suplemento*, Barcelona: Crítica.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, J. M. (1974), *La incultura teatral en España*, Barcelona: Laia.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (2008), *Historia de la Literatura Fascista Española*, Madrid: Akal.
- ROMERA CASTILLO, J. (1998), *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*, Madrid: UNED.
- \_\_\_\_ y GUTIÉRREZ CARBAJO F. (eds.) (1999), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones (Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías)*, Madrid: Visor Libros.

- \_\_\_\_ (2005), *Historia y técnicas de la representación teatral*, Madrid: UNED.
- \_\_\_\_ (2011), *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, Madrid: UNED.
- \_\_\_\_ (2013), *Teatro español: siglos XVIII-XXI*, Madrid: UNED.
- ROMERO, P. (1966), «El teatro visto por sus protagonistas: Actores», *Cuadernos para el diálogo. Extraordinario III. Teatro español* (junio), pp. 59-61.
- ROMERO ESTEO, M. (2005), *Fiestas Gordas Del Vino y el Tocino*, Madrid: Fundamentos.
- RUIZ RAMÓN, F. (1978), *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid: Fundación March/Cátedra.
- \_\_\_\_ (2005) [1971], *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid: Cátedra.
- SÁINZ DE ROBLES, F. C. (1971), *Teatro español (1969-1970)*, Madrid: Aguilar.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, J. P. (1997), «La escena madrileña entre 1970 y 1974», *Teatro: revista de estudios teatrales* núm. 12 (s.f.), pp. 9-328.
- SÁNCHEZ, J. A. (1994), *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- \_\_\_\_ (2006) (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- SANZ VILLANUEVA, S. (1984), *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*, Barcelona: Ariel.
- SARMIENTO, J. A. (1990), *La otra escritura. La poesía experimental española. 1960-1973*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, Colección Monografías.
- SCHECHNER, R. (1979), «The End of Humanism», *Performing Arts Journal (The American Imagination: A Decade of Contemplation)* vol. 4, núm. 1-2 (mayo), pp. 9-29.
- \_\_\_\_ (1981), «The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde: Why It Happened and What We Can Do about It», *Performing Arts Journal (American Theatre: Fission/Fusion)* vol. 5, núm. 2, pp. 48-63.
- \_\_\_\_ (1985), *Between theatre and anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- SIRERA TURÓ, J. L. (2009), «La crítica teatral como documento para el estudio de la historia del teatro (reflejos metodológicos)», *Teatro: revista de estudios teatrales* núm. 23 (s.f.), pp. 191-216.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, F. (1963), *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
- STANISLAVSKI, K. (1987) [1924], *My life in art*, New York: Routledge.
- \_\_\_\_ (2003a) [1983], *El arte escénico*, México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_ (2003b), *El trabajo del actor sobre sí mismo*, Barcelona: Alba.
- STENZ, A. M. (1978), *Edward Albee: The Poet of Loss*, The Hague: Mouton Publishers.
- STRASBERG, L. (1990), *Un sueño de pasión. El desarrollo del método*, Barcelona: Icaria.
- STRAVINSKI, I. (1935), *Crónicas de mi vida*, Buenos Aires: Sur.
- TOPORKOV, W. O. (2007) [1950], *Stanisławski na próbie. Wspomnienia*, Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1963), «La política teatral», *Primer Acto* núm. 41 (marzo), pp. 10-11.
- TORRES MARTÍNEZ, J. C. y GARCÍA ANTÓN, C. (coords.) (1998), *Estudios de la literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid: CSIC.



- TORRES MONREAL, F. (2001), *El teatro y lo sagrado*, Murcia: Universidad de Murcia.
- TURNER, V. (1982), *From ritual to theatre. The human seriousness of play*, New York: PAJ Publications.
- TYTELL, J. (1999), *The Living Theatre: Arte, exilio y escándalo*, Barcelona: Los Libros de la Liebre de Marzo.
- USANDIZAGA, A. (1998), *Teatro y política: El movimiento dramático irlandés*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- VACCARO, L. (2007), *Los premios nobel de literatura: una lectura crítica*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- VAN GENNEP, A. (1960) [1908], *The Rites of Passage*, Chicago: University of Chicago Press.
- WELLWARTH, G. (1970a), «Teatro español de vanguardia», *Primer Acto* núm. 119 (abril), pp. 50-58.
- \_\_\_\_\_ (1970b), *The new Wave Spanish Drama*, New York: New York University Press.
- WOLFORD, L. y SCHECHNER, R. (1997), *The Grotowski Sourcebook*, London: Routledge.
- YNDURÁIN, D. (1987), «El teatro y la realidad», *Ínsula* núm. 493 (diciembre), pp. 1-4.
- ZARO, J. J. (2007), *Shakespeare y sus traductores: Análisis crítico de siete traducciones españolas de obras de Shakespeare*, Bern: Peter Lang.